4/IX

DAS KUNSTWERK

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn

Heft 4 1955/56

INHALT

Nachtrag zu dem Bildteil unserer Picasso-Nummer

Das Bild „Wegweiser nach Vallauris" ist eine Privataufnahme von Prof. Max Bense.

Die Bilder „Picasso in seinem Atelier", „Das Haus in der rue des Grands Augustins, in dem sich Picassos Atelier befindet" und „Picasso bei der Arbeit" stellte uns der Bildjournalist Eitel Lange, Seeshaupt/Obb. Postvilla, zur Verfügung.

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN 4/IX

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK erscheint jeden zweiten Monat und kostet im Halbjahresabonnement (3 Hefte) DM 12,60. Einzelnummern sind in der Buchreihe „Das Kunstwerk" zum Preise von DM 5,– zu haben. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Jahresschluß. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10; Baden-Baden, Luisenstraße 10, Telefon 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse, Baden-Baden, Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 40345, Karlsruhe 50288.

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Luisenstraße 10, Telefon 53 88.

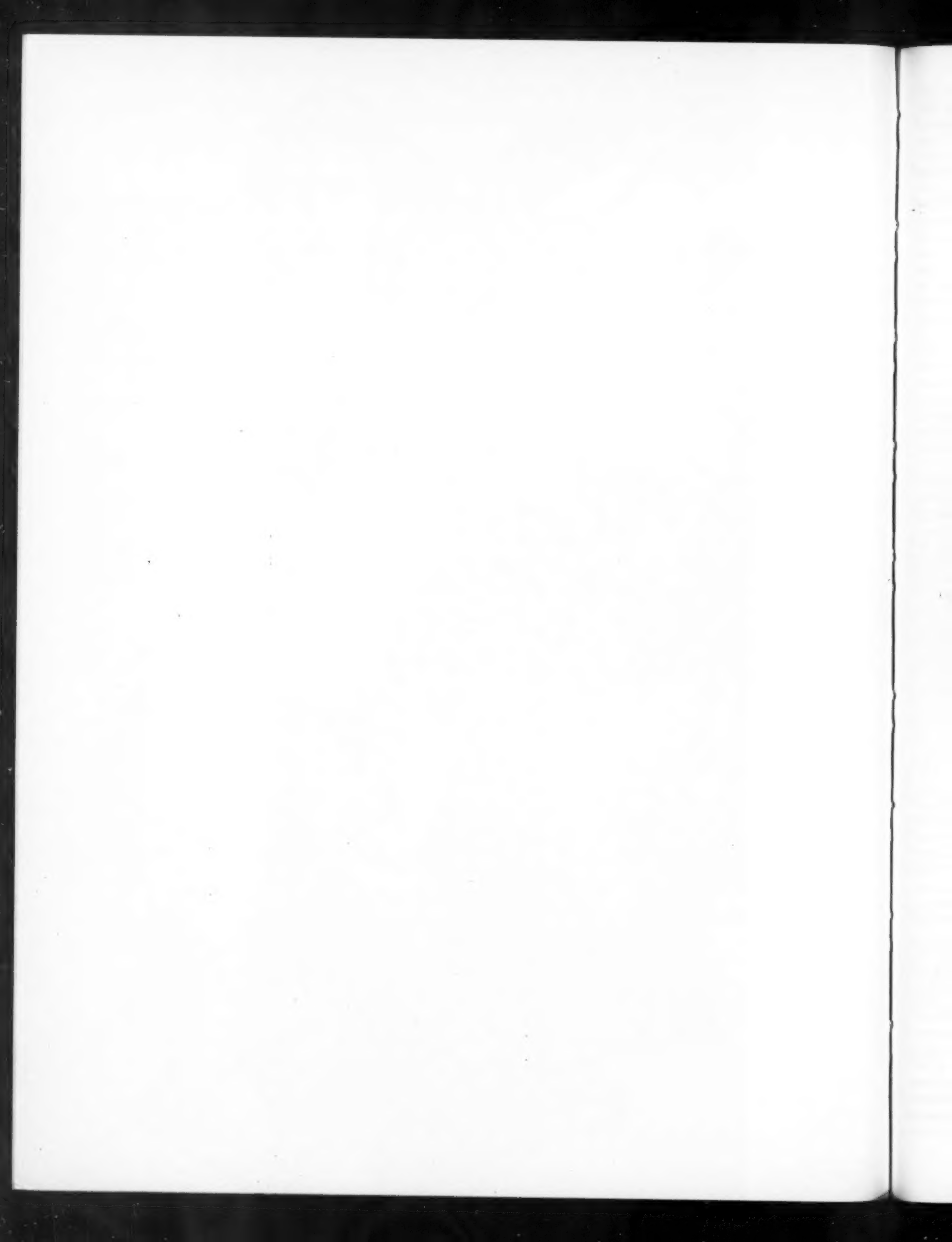
Anzeigenverwaltung beim Verlag. Anschrift der Anzeigenverwaltung: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Z. Z. ist Anzeigenpreisliste Nr. 4 gültig.

Druck: Verlagsdruckerei AGIS-DRUCK, St. Tönis-Krefeld. Der Textteil ist gedruckt auf Reflexpapier der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH, Düren. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld. Typografie: Klaus J. Fischer, Baden-Baden.

Max
Pierr
1925



Max Beckmann,
Pierrette und Clown,
1925





E. L. Kirchner

Günther Busch

Grundfragen einer Deutung von Expressionismus

„Der Mensch selbst ist die eine Hälfte, die andere Hälfte ist sein Ausdruck": mit diesem programmatisch gerafften Satz, den Ralph Waldo Emerson um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in seinem Essay „Der Dichter" formulierte, wurde nicht nur ein neuartiges ästhetisches Pathos begründet, sondern ebensosehr eine neue Diagnose des Menschen gestellt, die bis heute Wirksamkeit behielt, die zahllosen modernen Intelligenzen im voraus ihre Richtung gewiesen und ihre Probleme zugeschickt hat. Es handelte sich also nicht bloß um die Etablierung einer verwandelten Erkenntnis, sondern um die Kundgabe und um die Stiftung einer neuen Haltung. Emersons Satz hat elementaren Rang; mehr als das: er ist existentiell und seine Tendenz zielt auf Erhellung von Strukturen, also auf Grenzwerte, nicht auf beliebig auswechselbare Meinungen oder historisch neutralisierbare Beschreibung. Die „Ausdruckswelt" — einer der wenigen zusammenfassenden Titel für die Lage und die Koordinatur des modernen Bewußtseins — die Gottfried Benn vorgetragen, leider auch poetologisch verengt hat, präludiert keimhaft bereits in der Formel des amerikanischen Transzendentalisten, dessen Ausstrahlung und Optik über Nietzsche, der ihn feierte, und über Hofmiller und Kassner, die ihn interpretierten, in die europäischen Aufbruchsbewegungen der Jahrhundertwende Einlaß fanden. Die Erschütterungen begannen damals deutlich ihren universalen Charakter zu zeigen. Man täusche sich nicht: Erkenntnisse fallen nicht in den leeren Raum. Sie bilden Reizstellen aus, Vorfelder, magnetische Mittelpunkte, auf die hin Epochen sich kristallisieren und entladen. Das gehört *auch* zur Topographie geistiger Ereignisse. Und Emersons scheinbar so esoterisches Wort, der Mensch sei wesentlich ausdrucksbestimmt, leitete ein solches Ereignis mit ein.

Als Emerson 1882 in Concord, Massachusetts, für immer die Augen schloß, war diejenige Generation, die den neuen Erlebnisgehalten und Einsichten Gestalt geben sollte, schon in ihren äußersten Vertretungen gruppiert: van Gogh, Gauguin, Cézanne in der Malerei; Rimbaud, Whitman, Strindberg, Proust in der Literatur; Debussy in der Musik; und Nietzsche und Kierkegaard in der Philosophie. Das waren die Prätoren. Aber auch die großen Verwandler lebten bereits: Klee, Kandinsky, Picasso, Kubin, Matisse, Barlach, Schönberg, Valéry, Joyce usw. Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen. Doch mögen die wenigen Genannten für die vielen Ungenannten repräsentativ stehen. Ihre Einheit liegt ja nicht in der Vollständigkeit, sondern in der Konzeption und im Entwurf; und hier wurde entworfen.

Das ist also die Roh-Skizze eines Umbruchs und einer historischen Umwertung; das sind ein paar Namen für die Wendung fort von der Deskription und in die Fron des Ausdrucks. Die Zeit der großen Experimente hob an. Man redete von Expressionismus, von Kubismus, von Futurismus und Surrealismus. Doch was war damit schon geklärt? Sind diese Schemata symptomatisch, das heißt: verbirgt sich hinter ihnen vielleicht eine *generelle* Umwälzung des menschlichen Selbstverständnisses? Klassifizieren diese „Ismen" die Eroberung einer neuen Zone menschlicher Welt schlechthin oder lediglich einen Gewinn in bezug auf deren technische Mittel?
Diese Fragen sind keineswegs nebensächlicher Art. Man mag sie ignorieren. Ihre Rätselhaftigkeit dauert dennoch fort. Der Anspruch eines Problems kann ja nicht einfach ausgeschaltet werden. Solange die Antwort jedoch nicht geleistet ist, bleiben wir schuldig. Wir bezahlen für Dinge, denen wir uns *nicht* stellen, mit einem Stück unserer Freiheit.

Man muß erfinden, wenn man entdecken will, das heißt: nur in dem Maße, als wir über uns hinaus reichen, werden wir uns selbst klar. Der Mensch ist dasjenige Wesen, das im Ausdruck über sich selbst hinaus reicht. Seine Existenz ist wesenhaft dadurch gekennzeichnet, daß sie bloß in ihrem Ausdruck sich selber deutlich werden kann; sie ist trajektiv in ihrem Kern.
An allem, was mit Grund charakteristisch für den Menschen genannt werden darf, fällt auf, daß es eröffnenden Rang hat; daß es also stets auch mit Bezug auf Verhüllung ist. *Deshalb* kann Klee sagen, daß Kunst nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern sichtbar macht. Dieses Sichtbarmachen ist ein fundamentaler, kein instrumentaler Vorgang. In ihm erscheint der Ausdruckswert als Wert des Menschen. Ein Versuch, das Wesen dessen zu bestimmen, was z. B. Stil oder auch, was Sprache sei, hätte an diesem Punkte einzusetzen. In jüngster Zeit ist das von Karl Kraus immer wieder betont worden, und Wilhelm Pinder hat es — angewandt auf die Bezirke der Kunst — in seiner These zusammengefaßt, daß schon die Kunstgeschichte nicht sich allein angehöre, sondern der Kunde vom Menschen diene. Man sieht: das Ausdrucksproblem stellt zugleich die Fragen nach dem Schöpferischen und nach dem Menschen überhaupt. Das eine vom anderen trennen, hieße auf beides verzichten. Gerade in Angelegenheiten der Kunst ist der Blick aufs Ganze unerläßlich; auch wenn dieses Ganze verschlüsselt bleiben sollte. Wir bewegen uns letzten Endes ja nicht auf Modelle, vielmehr auf Masken zu. Das bedeutet jedoch, daß auch innerhalb der künstlerischen Arbeit menschliches Dasein eh und je Wagnis des Möglichen ist — Wagnis, das deutet. Kunstwelt ist immer schon Interpretationswelt im ursprünglichsten Sinne. Darin beruht ihre verwandelnde und zeugende, ihre ontologische Macht. Vielleicht muß man, um der Transzendenz dieses Phänomens gerecht zu werden, die schöne Stelle von Malraux aus seiner „Psychologie der Kunst" zitieren, wo er schreibt, daß am Tage des Gerichts nicht die einstigen Formen des Lebens, sondern die Statuen die Menschheit vor den Göttern vertreten werden. Die Erkenntnis, die hier laut wird, ist weder ornamental noch idyllisch; sie ist grundlegend. Für eine Ortsbestimmung der Kunst leistet sie unstreitig größere Dienste als die meisten bibliophilen Wälzer, in denen beispielsweise über die Verwendung der Leinwandarten bei Grünewalds frühen Gemälden nicht hinausgelotet wird.
Ein Kunstgebilde untersuchen heißt: die Rätsel vorziehen; ihnen auf den Fersen bleiben. Mit gutgemeinten Feuilletons oder ellenlangen Referaten kommen wir nicht mehr weiter.
Unsere Ueberlegungen gingen aus von der These Emersons; sie stellten die Frage nach dem Wesen dessen, was auch als Expressionismus auftritt. Wir sahen, daß diese Frage die isoliert ästhetischen Bereiche verläßt und auf tiefere Pole einspielt. Ein auch nur annähernd stichhaltiger Aufweis dieser Dinge kann in diesem Rahmen nicht gegeben werden. Das muß einer eingehenden Untersuchung vorbehalten bleiben. Hier kam es vor allem darauf an, mit Hilfe einiger Fingerzeige die Zusammenhänge zu belichten. Das Entscheidende an einer hermeneutischen Unternehmung sind ja nicht die einzelnen Daten, die sie umkreist, sondern die Durchbrüche, zu denen sie es bringt. Das gilt auch für eine Deutung des Expressionismus. Vor den Bildern Munchs oder vor den Dramen und Plastiken Barlachs versagt die positivistische Deskription, der es weniger um Kontakte denn um Statistik geht. Ausdruck ist Ereignis. In ihm ereignet sich der Mensch. Sie ist conditio humana und dessen Chiffre zugleich. Erst wo das wiederentdeckt wurde, war der Boden bereitet für Expressionismus, in dessen Nähe nicht bloß zufällig auch die Kehre in die Abstraktion vollzogen wird. Jedes der großen und zeichenträchtigen Werke, die wir heute allzu rasch mit dem Terminus Expressionismus zu erledigen geneigt sind, muß auf diesem Hintergrund gesehen werden, sollen die Aussagen, die hinter diesen Werken entfaltet liegen, nicht endgültig in die Fibeln für Bildungsbeflissene oder in die Kühlhallen der Museen abwandern.
Nichts Wesentliches erklärt sich von selbst. Auch Expressionismus nicht. Er enthält nicht nur die Heraufkunft revoltierender künstlerischer Gruppen; er enthält vor allem die Eroberung oder die Rückeroberung einer maßgeblichen anthropologischen Dimension. Niemals bleibt der Mensch ganz, der er war, indem er sich unter neuen Vorzeichen erfährt und begegnet. Man ändert sich nicht *an* einer Erkenntnis, man ändert sich *in* sie. Das Schema von Subjekt und Objekt, dessen Umwandlung und Erweiterung die moderne Psychologie und Philosophie immer wieder riskiert haben, zeitigte eine seiner folgenschwersten synthetischen Metamorphosen in und mit der „Ausdruckswelt". Wenn man einmal von den Verzerrungen und Entstellungen absieht, so darf man mit Fug behaupten, hier seien eher tiefere Existenzschichten denn plausiblere Mitteilungsmöglichkeiten erschlossen und ans Licht gehoben worden. Die üblichen Konflikte zwischen subjektiver Versperrung und objektivem Stoffanfall werden nun nicht mehr in der Adaption beider, sondern im Ausdruck, also durch Integration versöhnt und bestanden. Das klingt vielleicht paradox; doch gehören seit Kierkegaard Paradoxa zum personalen und nicht mehr bloß zum technischen Aufwand des Menschen. In ihnen verbergen sich Spannungen, Bedürftigkeiten und schöpferische Impulse, die auf seine Weise auch der Expressionismus verwirklicht und in Formen abgefangen hat. Damit ist jedoch nicht gemeint, daß er dieses Problem endgültig erledigt hätte. Die Geschichte des Menschen ist immer auch die Geschichte seines Ausdrucks; diese Geschichte harrt aber noch ihres Abschlusses. Für das Geschäft der Interpretation bedeutet das, daß sie sich nicht den Errungenschaften jener Werke, mit denen sie sich befaßt, vorenthalten oder entziehen kann, ohne belanglos zu werden. Ihre Grundsituation gegenüber von Kunst ist stets und jeweils die des Befragtseins. Damit wird keineswegs einer sensationshungrigen Deutelei das Wort geredet. Hermeneutik ist niemals aktuell um den Preis der Unsachlichkeit. Nur indem sie sich unablässig des Werkes vergewissert, schafft sie den Raum zwischen Gebilde und Auslegung, in dem die Entscheidungen fallen und in dem der Mensch jeweils mit beschworen ist; denn Ausdruck und Form sind primär nicht etwas Aesthetisches, das bewundert und genossen, sondern etwas Strukturelles, das entziffert und beantwortet werden muß. Womit sich abermals neue Perspektiven ergeben.

Stephan Lackner

Das Welttheater des Malers Beckmann



Max Beckmann, Selbstbildnis

Programmzettel

Max Beckmanns Bilder, in zeitlicher Folge betrachtet, ergeben ein Drama. Da werden Verwirrungen geknüpft und aufgelöst, Probleme werden aufgeworfen und diskutiert, Kämpfe über Jahrzehnte hin ausgetragen. Der Bilderrahmen mit seinem wechselnden Inhalt wird zum Bühnenrahmen.

Die Handlung ist, in kurzer Formel ausgedrückt: das Hervorquellen der mythischen Menschheitsfabeln hinter den schreiend bunten Kulissen der Gegenwart.

Der Verfasser des Dramas ist sein eigener Theaterdirektor, Regisseur, Beleuchter und Kulissenschieber, mischt sich bisweilen auch selbst in wechselnden Kostümierungen unter seine Schauspieler.

O r t d e r H a n d l u n g : Deutschland — Europa — Amerika — die Welt.

Z e i t : 1884 bis 1950. Dreißigjährig, als Krankenpfleger im Ersten Weltkrieg kostet der sensible Künstler die Schrecken der Zeit bis zur bitteren Neige aus; er härtet sich ab; mit Vehemenz wirft er sich in den Rummel der Inflationszeit; eine scheinbar gesicherte Bürgerepoche folgt — natürlich von neuen Schrecken unterbrochen; allmählich weitet sich das Zeittheater ins Zeitlose aus.

Vorhang

Der erste Weltkriegsausbruch war der eiserne Vorhang, der über dem Stück „Internationaler Humanismus" niederging. Man hatte nun keine Perspektive mehr vor sich, nur den stahlblau-blutigroten Vorhang, hinter dem mit gewaltigem Poltern die verfinsterte europäische Szene abgeräumt wurde.

Erster Akt: Verkapselter Schrecken

Auch für den Maler Beckmann bedeutete der Erste Weltkrieg eine nächtliche Pause. Als sein Vorhang sich 1917 von neuem hob, sah Beckmanns Bühne zeitgemäß dezimiert und schäbig aus. Mit unbekümmerter Energie hatte er die Gefühlsrequisiten, die verblaßten idealischen Prospekte und Kultur-Versatzstücke fortgeräumt: er hatte begriffen, daß das alte bürgerliche Trauerspiel vom Spielplan abgesetzt war, und er brauchte den ohnehin äußerst karg bemessenen Raum für neue Aktionen. Uebrig blieb also, als illusionsfreies, nüchternstes Bühnenbild, die nackte Bretterbude.

Der Expositions-Akt, den Beckmann nun in Szene gehen ließ, war eine Art tumultuöses Kammerspiel. Der Bühnenraum ist auf ein drangvolles Minimum komprimiert; die Horizonte sind mit Brettern vernagelt. Die Holzmaterie greift sogar ansteckend auf die Substanz der Akteure über. Da werden stocksteife Glieder miteinander verschränkt und verspleißt nach allen Regeln altdeutscher Handwerksgründlichkeit. „Nacht", „Traum" heißen die Hauptszenen. (R. H. 169,178; die Ziffern beziehen sich auf „Max Beckmann" von Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein, Piper, München 1949). Die dramatische Handlung ist so nächtlich verloren und spukend traumhaft, daß die exakte Inszenierung als Gegengift wohl gebraucht werden kann. Denn da werden Beine ausgerenkt und Arme verstümmelt — und es ist immerhin noch tröstlich, daß die verdrehten Körperteile ein visuell angenehmes Muster ergeben.

Die Dämonen der Finsternis haben Schirmmützen aufgesetzt und Tabakspfeifen zwischen die Zähne geklemmt. In sachlichem Gleichmut erledigen sie ihre makabren Obliegenheiten, mit konzentriertem Interesse geben sie sich der Tätigkeit des Peinigens hin. Sie haben es bequem, denn für ihre Opfer gibt es keine Außenwelt. Folterknechte und Opfer sind miteinander allein, rettungslos allein.

Vorläufig ist kein Schimmer eines anbrechenden Tages zu sehen. Das Licht kommt nicht von draußen, es trägt nicht die Flügelspannweite einer Weltraumreise ins Gemach: Kerzen und blakende Petroleumlampen bilden die armselige Bühnenbeleuchtung. Dabei verfügt der Beleuchter über bemerkenswerte Fähigkeiten: der Raum ist bis in den letzten Winkel quälend genau zu sehen. Die Farben allerdings schillern öfters wie alte, wertvolle Glasfenster oder wie köstliches Papageiengefieder; die schönen Farbspiele sind aber nur nutzlose Begleiterscheinungen der Greuelwelt. Auf das Bühnengeschehen selbst haben sie keinen erlösenden Einfluß: wie ja auch die

Märtyrer auf Kathedralfenstern nicht wissen, daß ihr Blut zu kostbarem Rubinglas erstarrte.
Die Kunst der ersten Nachkriegszeit machte aus der Armut eine Tugend. Stravinskys „Histoire du Soldat" gab 1918 den neuen Ton an: mit nur sieben Instrumenten, Tänzern und einem Faß als Sitzgelegenheit für den Vorleser, so wurde da ein neues Weltbild hingestellt. Dadaisten und Kubisten predigten einen fast bilderstürmerischen Puritanismus. Beckmann etablierte als Schauplatz seiner Handlungen den Pferch. Der Miniaturraum hatte die Funktion eines Seziertisches. Beckmann brachte die typischen Gebresten der Zeit übersichtlich und störungsfrei in seinen Theaterkasten.
Aus der explosiven Kompression springt dann eine Katharsis heraus. Von der Bretterbude, von dem beängstigend engstirnigen, illusionslos wüsten Betrieb ausgehend, sollen wir schließlich zu den Idolen der Urvergangenheit geführt werden und zu den rätselhaft blinkenden Visionen der fernsten Zukunft. Von Wedekind zu den indischen Veden.

Dramatis personae

Eine Gestalt, die diese Handlung und Verwandlung durch alle Szenen hindurch miterlebt, ist das Ich, die Selbstdarstellung des Künstlers. Beckmann liebt es, sich unter die Personen seines Dramas zu mischen. Oft tritt er auch abgeschminkt vor den Vorhang seiner Bühne, als Conférencier und Ansager des kommenden Aktes. Seine jeweiligen Attribute sind: Maske und Pritsche in den frühen Marterkellern und Maskenfesten — steifer Melonenhut und Zigarette oder weiße, kecke Strandmütze in der Zeit großbürgerlicher Vergnügungen—und schließlich zeitlose, bunte Gewänder, eine gläserne Weltkugel, ein märchenhaftes Waldhorn, eine Tonfigur, die er nach seinem Bilde formt und der er magisches Leben einhaucht.
Beckmann nahm sein Ego in metaphysischem Sinne wichtig, als Aufgabe. So schrieb er (am 20. November 1939): „Man muß in sehr großen Zeitkomplexen rechnen, die weit über unsere kurze Lebensetappe hinausgehen. Eine Kette von Etappen, die sich über viele Millionen Jahre erstreckt und in denen wir einen sicher sehr individualisierten, aber unendlich wandelbaren Schauspieler darstellen, der die jeweilige Lebensetappe schicksalhaft zu repräsentieren hat." (Brief an Stephan Lackner).
Aber auch wenn dieses Ich-Wesen sich gesellschaftsfähig in allgemein verbindliche, modische Anzüge kleidet, spürt man: die weiße Hemdbrust ist nur eine vorläufige Fassade. Die Normalität ist eine Verkleidung, eine bequeme Formel zum Umgang mit den bürgerlich kostümierten Zeitgenossen, unter die man da eigentümlicherweise verschlagen wurde.
1927 allerdings sieht es einmal so aus, als ob die äußerliche Regelhaftigkeit nun mit dem Innern übereinstimmte. (Selbstbildnis, R. H. 247.) Dieser Mann, der da selbstbewußt vor den Beschauer hintritt, symmetrisch und en face, in knapp schwarzweiß stilisiertem Gesellschaftsanzug: das ist der arrivierte Meister, der seinen eigenen Saal in der Berliner Nationalgalerie hat, auf der Höhe des Erfolges, einverstanden mit der Ordnung der Dinge, die statische Mitte seiner Welt. Selbst die Falten des Vorhangs hinter der Gestalt hängen ungestört senkrecht. Alles ist im Lot.
Aber die Unzuverlässigkeit der Realität ist ein erprobtes Phänomen. Es kommen Erdbeben, die die ganze Kulissenwelt wieder über den Haufen werfen. Es kommt die Zerstörung der symmetrisch ausgewogenen Bürgerrepublik, der Absturz nach dem labilsten, furchtbar überhängenden Extrem. Da macht Beckmann nicht mit, er löst sich von seiner Zeit ab. Im Jahre 1938 ist seine umrißfeste Selbstzufriedenheit verflogen. (R. H. 395.) Da steht ein Magier vor uns, in zeitlosem Kittel, ein romantisches Waldhorn haltend und dem Echo nachlauschend. Aus den tiefer gewordenen Augenhöhlen greift der Blick nicht mehr direkt den Beschauer an: eine kleine Verschiebung aus der Mittelachse, ein Vorbeischweifen sagt: Du interessierst mich nicht mehr sehr. Diese überschatteten Augen blicken von nun an über den Gesichtskreis des Zeittheaters hinweg in fernere Weiten: auf Ozeane mit gekrümmt flutenden Horizonten und verschollenen Urweltinseln, auf halbmenschliche oder übermenschliche Fabelwesen, auf Titanen in verbotener Geschwisterliebe, auf halbgöttliche Könige im Dämmerschein der Prähistorie — auf die Ursymbole des Lebens.
Beckmann wahrt seinen Personen und Typen die Treue, das macht ihn zum Dramatiker unter den Malern. In der Flucht seiner wechselnden Frauengestalten glaubt man stets wieder vier oder fünf weibliche Individualitäten zu erkennen, denen er die Hauptrollen überträgt.
Und sogar seine Gegenstände erleben echte Tragödien und Komödien.
Da sind zum Beispiel die Fische, die immer wieder in seinen Bildern vorkommen, und zwar nicht als Requisit oder Leitmotiv, sondern gleichsam als Persönlichkeit Fisch. Beckmanns Fisch hat einen seltsamen Lebenslauf. Im „Traum" von 1921 ergeht es ihm schon ganz abstrus. Ein Verstümmelter trägt das glitschige Wesen unter den Arm geklemmt, und während dieser Mensch auf einer Leiter nach oben strebt, aber von traumhaften Hindernissen am Steigen behindert wird, schlüpft der Fisch vergnügt und töricht seinen eigenen Vergnügungen entgegen. Hier, in der Nacht- und Katakombenperiode Beckmanns, hat der Fisch, ähnlich wie im Urchristentum mystische Bedeutung. Aber bald verbürgerlicht er sich sozusagen. In dem Strandbild „Der kleine Wels" (des Pariser Musée du Jeu de Paume, R. H. 321) hat ein eleganter Herr im Badekostüm den Zappelnden gepackt und streckt ihn als erschreckende Belustigung zwei ebenso mondänen Damen entgegen. Bisweilen liegt er auch zerlegt auf einem Küchentisch. Plötzlich, um 1934, besinnt er sich wieder auf seine mystischen Fähigkeiten. Da fliegt ein Fischpaar riesengroß durch den Weltraum, unter ihm dehnt sich das Meer, und auf den Fischrücken reisen Menschengestalten. (R. H. 338.) In den gewaltigen späten Triptychen bekommt er anscheinend die Bedeutung der nur sexuellen Liebe, welche die Seele unbefriedigt läßt.
Jeder von Beckmanns typischen Gegenständen erlebt irgendwann den Moment der symbolischen Auferstehung. Die Ballmaske des kosmopolitischen Festes wird zum silberblitzenden Helmvisier einer Kriegerin. Die Fesseln der Folterkammer werden zu fürstlichen, goldenen Armreifen, ohne jedoch ihren ursprünglichen Funktionen untreu zu werden.
Beckmanns Gegenstände haben Züge von Spielzeugen. Das Kind wie der Primitive sind von magisch beseelten Dingen umgeben. Die Objekte haben ausgeprägte Charaktere und bestimmte Aktionsmöglichkeiten. Aber die Kindlichkeit hat noch eine zweite, tiefere Bedeutung: die Wiederherstellung der verlorenen und nie verschmerzten Unschuld.
Die zweite Naivität auf höherer Stufe — eine nicht mehr vegetative, sondern eine weltliche Kindlichkeit — beherrscht den zweiten Akt des Schauspiels.

Zweiter Akt: Das Weltkind

Die raffinierte Kindlichkeit — formal gekennzeichnet durch geometrisierenden Umriß, Fortfall jeder komplizierten Binnenzeichnung, Ausfüllung der Fläche mit klaren, oftmals unver-

mischten Lokalfarben — charakterisiert Beckmanns mittlere Epoche bis in die dreißiger Jahre hinein. (Man beachte, wie sogar die Signatur des Malers in den zwanziger Jahren eine ironisch musterschülerhafte Exaktheit aufweist, mit säuberlichen Haar- und Grundstrichen.) Es beginnt mit penetrantem Infantilismus, mit blond-blauäugiger Dienstmädchenunschuld vom Lande, die sich zwischen die Laster und Greuel der Großstadtnacht verirrt hat; sie erscheint also anfangs in ironischen Anführungszeichen, als Kontrast zur allzu raffinierten und gewitzigten Verworfenheit der übrigen Nachtgestalten. Um 1923 setzt eine deutliche Beruhigung ein. Die Gegenstände und Menschen werden nicht mehr in Kellern und schiefen Dachkammern zusammengepfercht, sondern bequemer vor das Auge des Beschauers hingebreitet. Landschaften erscheinen in Flugzeugperspektive — oder ist es Spielzeugperspektive? Kegelmenschlein, Kugelbäume, Baukastenhäuser ohne Fundamente, Blechbrücken: Alles ist aufgeräumt, auch der Maler ist in aufgeräumter Laune. Aeroplane und Ballons in Bonbonfarben steigen direkt aus der Spielzeugschachtel in die Luft. Es entstehen Tafeln, die an bäurische Marterln erinnern — Marterln der Technikepoche allerdings. Jeder Körper darf unbeschädigt und unbehindert seine kristallinische Idealform ausbilden, freundliche Regularität überzieht die Erdoberfläche. Beckmann wird jetzt das Weltkind, in fast Goetheschem Sinne. Während rechts und links die verschiedensten Propheten sich abmühen, die Wahrheit aus Abstraktionen zusammenzubrauen, hat er sich kurzerhand entschlossen, die schillernde, schöne Haut der Dinge gelten zu lassen. Mit einem wahren Heißhunger nach Licht, Farbe und Materie macht er sich über die Erscheinungen her. Von hier nimmt die Reihe luzid-lebensfroher Landschaften und Stilleben ihren Ausgang, die bis zu des Malers Tode nicht mehr abreißen wird.

Dritter Akt: Aufbruch ins Weite

Der Horizont wölbt sich. Das Meer schwillt aus der Ferne herauf. Die — räumliche und seelische — Vertiefung kommt durchaus nicht pathetisch daher, sondern zunächst als Raumproblem. Die Bretterbude genügt nicht mehr, die Kulissen werden energisch beiseite geschoben, hinter den Planken hervor bricht das weltraumträchtige Tageslicht und das Fernweh ins Bild.

Von 1932 an kann Beckmann auch die Beschränkung auf die Aktualität, auf das up-to-date-Sein entbehren. Er steigt von dem schwindelnd schmalen Stahlseil Gegenwart, das sich zwischen ewiger Vergangenheit und grenzenloser Zukunft dahinzieht, herab und bewegt sich nun frei über die ringsum ausgebreiteten Zeitmeere hin.

„Mann und Frau“: so einfach ist 1932 die Szene geworden (R. H. 316). Zwei nackte, lebensgroße Gestalten, wüstengelbe Erdoberfläche, ein paar Pflanzengebilde, das ist alles. Kalkig hellblaue und rosa Freskentöne leuchten zart im ersten Morgenstrahl der anbrechenden Weltgeschichte. Die Pflanzen sind dick, urwelthaft, wie aus Fleisch geformt, als ob die Schöpfung noch nicht abgeschlossen, die Entwicklungsmöglichkeiten noch nicht fest umgrenzt seien. Die junge Frau liegt, wie eine anmutig zusammengerollte Katze mit sich selbst zufrieden, im Vordergrund; sie hält und betrachtet eine Blüte. Der Mann dagegen steht abgewandt, hünenhaft hinter der Erdkrümmung, der Horizont überschneidet seine Schenkel, um die riesigen Schultern und den vorweltlich kleinen Kopf flutet azurne Unendlichkeit. Er ist von seiner Gefährtin weggetreten und trinkt nun gleichsam die Ferne. Wir sehen nur seinen Rücken.

Das ist kein Theaterspiel mehr, kein Schauspieler läßt sich so nur von hinten betrachten. Dieser sehnsüchtige Adam steht nicht vor ideologischen Kulissen, sondern vor der offenen Zukunft, er späht ins Freie hinaus.

War Nacktheit bisher in Beckmanns Zeichensprache nur das ergreifende Sinnbild für Armut und Gefoltertsein gewesen — also eben für den äußersten Mangel der Kreatur — so wird Nacktheit ihm jetzt die Enthüllung des sinnlichen Reichtums und der halbgöttlichen Würde des Menschenleibes. Die Hüllen, Hemmungen und Beschränkungen zerstieben.

Geometrie und Linearperspektive werden aufgegeben, von der ungeheuren Erregung des Malers gesprengt. Visionen tauchen auf, wie von Blitzen einen Augenblick erleuchtet. Der hastig heftige Pinselstrich kann der Erscheinung kaum folgen. Souverän stenografisch wird dieser Spätstil.

Dreiaktige Dramen

Beckmann hat eine Reihe von großformatigen Dreitafelbildern geschaffen, welche ihn vielleicht in den Augen späterer Kunsthistoriker als einzigartig charakterisieren werden. In den Ablauf seines individuellen Welttheaters sind diese in sich geschlossenen Dramen etwa so eingeordnet wie das Theaterspiel vor dem König in die Hamlettragödie, oder wie die Helena-Pantomime in das Faustdrama: multipliziertes Theater, das sich von Illusion zu Illusion fortspiegelt in die höhere Wirklichkeit der Ideenwelt.

Neun solche Triptychen hat Beckmann vollenden können, für ein zehntes sind Entwürfe vorhanden. Die Parallele zu den großen Symphonikern drängt sich auf: Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler, sie alle erfüllten die Neunzahl und damit ihr Geschick.

Diese Hauptwerke erinnern nicht nur durch die äußerliche Dreiteilung an christliche Flügelaltäre früherer Epochen. Sie sind die Zeugnisse eines Geistes, der an die Kontinuität der Menschenseele glaubte, wenn auch nicht in dogmatisch frommer Weise. Beckmann, der sich in buddhistischen wie abendländisch-philosophischen Gedankenwelten mit phantasievoller Kenntnis bewegte, war kein Schreiber, sondern eben ein Maler: darum goß er seine Weltanschauung in diese enigmatischen Gemälde, die bei hypnotischer Deutlichkeit doch der Deutung und der Formulierung durch präzise Worte ausweichen. Das Schillern ihrer Bedeutungen scheint auf die nie abbrechende Verwandlung alles Lebendigen hinweisen zu wollen.

Ich erinnere mich an das beinah schokierte Aufmerken, das ich erlebte, als ich mit dem Maler einmal durch das Pariser Musée de l'Homme schlenderte. Wir kamen zu einem jener gigantischen, prähistorischen Felsköpfe von der Osterinsel, und Beckmann bemerkte nonchalant: „Ja, das war auch mal ich.“ Es schien eine einfache Konstatierung zu sein. Von da an wußte ich, daß der Mann die Verzerrungen und Wandlungen, die Qualen und Erlösungen der Idole in seinen Bildern persönlich erlebte. Beckmann war einer der wenigen echten Visionäre unserer Zeit.

Das erste Triptychon, „Aufbruch“ (Museum of Modern Art, New York, R. H. 344, gemalt 1932-35), hat mehr als jedes andere Werk zu Beckmanns Weltruhm beigetragen.

Die beiden Seitenflügel resümieren die Weltansicht von Beckmanns Frühzeit, sie sind unverblümte, unerlöste Schauerstücke. Da sind Männer und Frauen im Halbdunkel an Tempelsäulen und aneinander gefesselt. Grausige Armstümpfe recken sich zur Decke, Münder und Augen sind mit Binden zugeschnürt. Das Getöse einer großen Trommel hallt schrecklich im hohlen

Hause wider, und die Zeitgenossen sind unfähig, dem sinnleeren, ohrenbetäubenden Propagandalärm zu entrinnen. Es ist ein wüster Albtraum: das Verirrtsein des hilflosen Lebens in finsteren, unübersichtlichen Räumen.

Jedoch die Mittelszene spielt auf dem beglückend türkisblauen Meer. In einem Fischerboot stehen titanische Gestalten. Ein assyrisch-bärtiger König deutet auf die unendliche Fläche hinaus. Eine Frau hält — genau im Zentrum des Triptychons — einen zarten, weißgoldenen Knaben, ein ergreifendes Sinnbild der Hoffnung.

Kunstökonomisch ist somit ein meisterliches Gleichgewicht hergestellt. Die Qualwelt der Gemarterten ist als Kontrast erträglicher und letzten Endes eindrucksvoller, als einst in ihrer bohrenden Ausschließlichkeit. Die Nachtmenschen mit den zerstückelten Attributen des Alltags — sind sie die Opfer, die das Schicksal fordert, damit purpurbekleidete Titanen ins Freie segeln können und damit das weißgoldene Knäblein entstehen darf? Oder sind die Menschen so hoffnungslos und heillos zerquält, damit sie die seligen Ideale produzieren? — Die Deutungen überschneiden sich, Anklänge an verschollene Kulturen gleiten vorüber, urmenschlich-heidnische und christlich-erlöserische Gefühle brechen auf, Erinnerungen an Vorbewußtes wollen über die Schwelle des Wissens treten und bleiben doch, Angst und ziellose Lust erzeugend, knapp hinter dem Majaschleier stehen.

Als nächste Station des weiterrollenden Geschehens ist das zweite Triptychon anzusehen: „Die Versuchung" von 1937 (R. H. 360). Der Prozeß der Ausweitung ist, dem „Aufbruch" gegenüber, noch weiter vorgeschritten. Nun ist nur das Mittelstück ein Interieur, beide Flügel zeigen das Meer.

Der Mittelteil zeigt die traumhafte Verwandlung des Atelierraums, welchen Staffelei und Bilderrahmen ausfüllen, in einen heidnischen Tempel. Es ist so, als ob die Werkstatt des Künstlers, während er darin stand und malte, sich in seiner Phantasiewelt fortgesetzt hätte. Opferflammen flackern auf, prunkhafte Säulen wachsen aus dem Boden, im Hintergrund erscheint ein bisexueller Götze aus blauschwarzem Metall, mit zwei Gesichtern und vielen Brüsten: vielleicht die Ur-Menschenseele, welche, laut Aristophanes wie auch laut Freud, bei jedem Individuum ursprünglich beide Geschlechter in sich barg.

Das bestürzendste Ereignis hier ist, daß sich aus den Bilderrahmen, die im Atelier herumstanden, leibhaftig zwei Gestalten losgelöst haben, welche nun offensichtlich lebendig im Raum sitzen. Sind es die zwei Emanationen des eisernen Urbildes? Nur in der platonischen Idee war die Einheit erlaubt, in der Wirklichkeit sind Mann und Frau schmerzlich getrennt. Da sitzt also im Vordergrund der Jüngling, schlicht wie ein Hirtenbub gekleidet, mit einfach nur schönem, fast griechischem Profil. Er starrt sehnsüchtig auf die halbnackte, fleischlich reizende Frau. Aber Beine und Arme sind ihm gefesselt, er kann nicht zu ihr hin, die, in Gedanken verloren mit einer Blume spielend, von ihm fortblickt. Durch den dämmrigen Raum zwischen ihnen spinnt sich die verschwiegene Tragödie.

Und doch, wie vielfältig, wie verlockend ist diese Welt außerhalb des Zauberkreises! Die hellen, regenbogenbunten Seitenflügel des Triptychons führen den Reichtum des Lebens in archetypischer Konzentration vor. Halb im Meer steht eine silberblitzende, gepanzerte Kriegerin, vielleicht den Mut oder den Ruhm vorstellend, sie hat gerade ein Ungetüm überwunden. Auf jedem der Flügel erwarten junge, hilflose Frauen ihren Befreier, die eine an einen Mastbaum gebunden, die andere in einen Käfig gesperrt. Aber der Hirtenknabe, an sein einziges Idol fixiert, will nichts von solchen Ablenkungen wissen.

Das Beunruhigende und Tragische dieses gemalten Dreiakters liegt darin, daß der tumbe Knabe weder Vorteil noch Genuß aus dem märchenhaften Reichtum ziehen kann. Die ozeanische Weite des Lebens, Lust und Macht stünden dem Burschen zur Verfügung — er aber ist gebannt in das enge Gehäuse seiner erotischen Verzauberung.

Verfolgt man die Entwicklung der weiteren Triptychen, so fällt auf, daß die quälerische Komponente ständig mehr zurücktritt. Den Dämonen der Finsternis wird immer mehr von ihrer Macht genommen. In den „Schauspielern" (R. H. 489) sind sie in die Tiefe unter den Brettern, die die Welt bedeuten, verbannt, sie treiben nur in der Versenkung ihr grauses, krauses Wesen. Die Aktion oben im Licht wird von durchaus würdevollen Individuen weitergespielt, deren Mummenschanz nur noch ein wenig ins Grotesk-Lächerliche gezogen erscheint. Wenigstens dürfen die Akteure jetzt ihre komischen und tragischen Rollen unbehindert ausleben.

Und so ergibt sich folgerecht, daß endlich, in den abschließenden „Argonauten" (1950), die unverfälschte, fast klassisch zu nennende Schönheit gesiegt hat. Da gibt es auch nicht die leisesten Spuren mehr der alten, so wohlvertrauten Beckmannschen Ironie. Keine Invaliden und Gefesselten; nur freie, selbstbewußte, tätige Menschen. Bildende Kunst, Musik, Entdeckungsfahrt sind hier erhebende Themen, und sogar das Schwert scheint zum beinah harmlosen Atelierrequisit geworden. Das Geplärr des Alltags ist abgezogen, kräftiger Wohlklang ist übriggeblieben. Und diese Harmonie wurde dem Maler zum Schwanengesang. Kann man dies noch eine Tragödie nennen? oder eher eine tröstliche Weltüberwindung? Das Stück ist aus. Man steht fröstelnd im verdunkelten Bühnenhaus und denkt dem ungeheuren Figurenreichtum nach, der den Bühnenrahmen belebte.

Was diese Gestalten im geheimsten sagen wollten, sei in Beckmanns eigenen Worten ausgedrückt. (Es handelt sich um eine dichterische Emanation, welche, in die „New Burlington"-Rede des Meisters eingeflochten, nur in englischer Uebersetzung erhalten schien, und, der Ungunst der Zeit entsprechend, für das Beckmann-Buch von Reifenberg und Hausenstein ins Deutsche rückübersetzt werden mußte. Die hochpersönliche Expression rechtfertigt wohl die Wiedergabe des Originals.)

So ertönt der Schlußchor des großen Welttheaters:

„Füllt aufs neue eure Kürbisse mit Alkohol und gebt mir selbst den größten.

Feierlich will ich euch die großen Lichter, die Riesenkerzen anstecken. Jetzt in der Nacht.

In der tiefen schwarzen Nacht.

Wir spielen Verstecken, wir spielen Verstecken über tausend Meere, wir Götter wir Götter in Morgenröte um Mittag und in schwarzer Nacht.

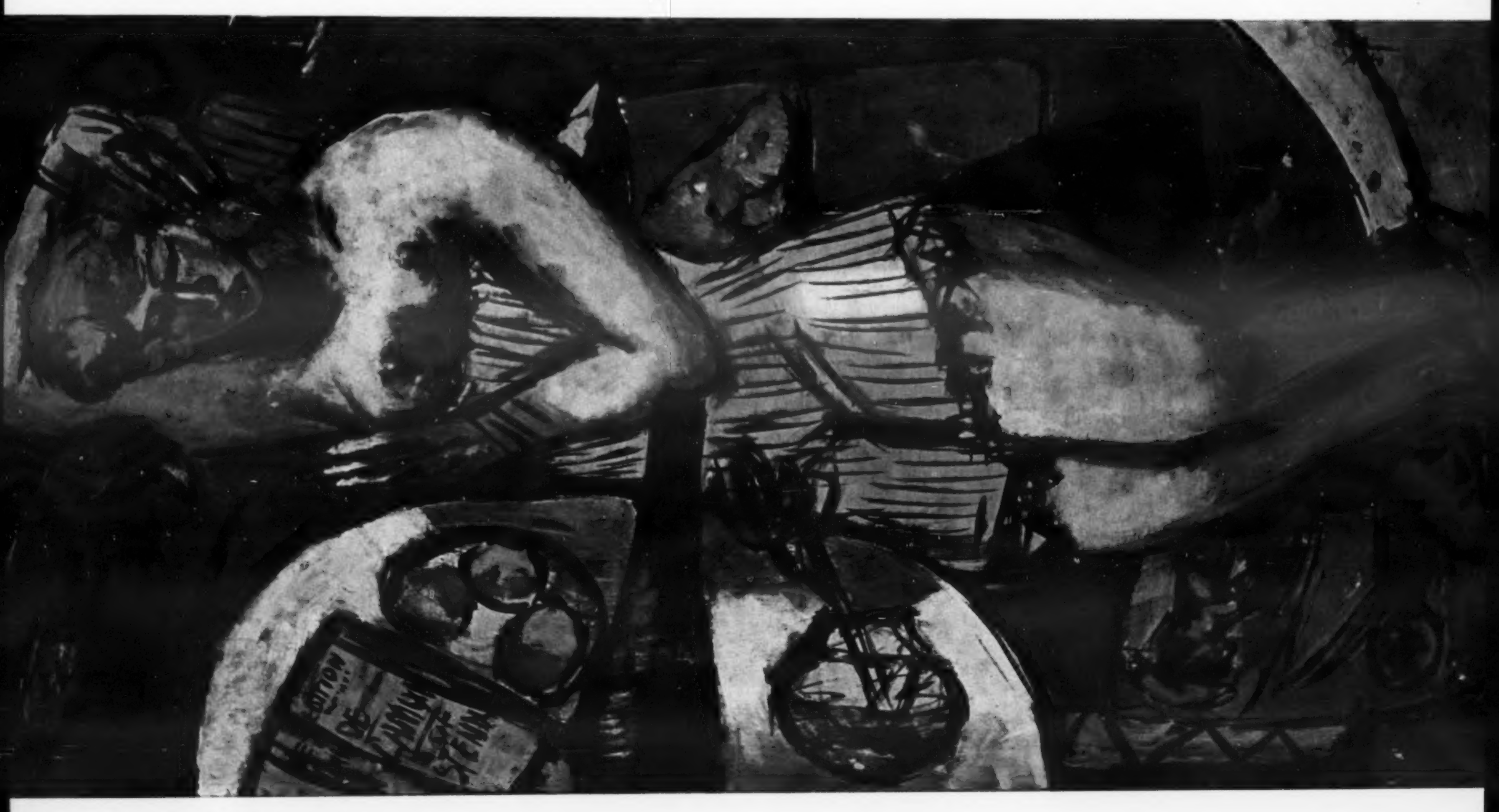
Ihr seht uns nicht, — ihr könnt uns nicht sehen, doch seid ihr Ich.

Drum lachen wir so schön — in Morgenröte um Mittag und in schwarzer Nacht.

Sterne sind unsere Augen, Weltnebel unsere Bärte, Menschenseelen unser Herz. Wir verstecken uns, ihr seht uns nicht, das wollen wir gerade in Morgenröte um Mittag und in schwarzer Nacht.

Ohne Ende sind unsere Fackeln, silbern, glührot, purpurn, violett, grünblau und schwarz. Wir tragen sie im Tanze über die Meere und Gebirge, über die Langeweile des Lebens.

Wir schlafen — und die Gestirne kreisen im dumpfen Traum. Wir wachen und die Sonnen treten an zum Tanz über Bankiers und Schafe — über Huren und Fürsten der Welt."

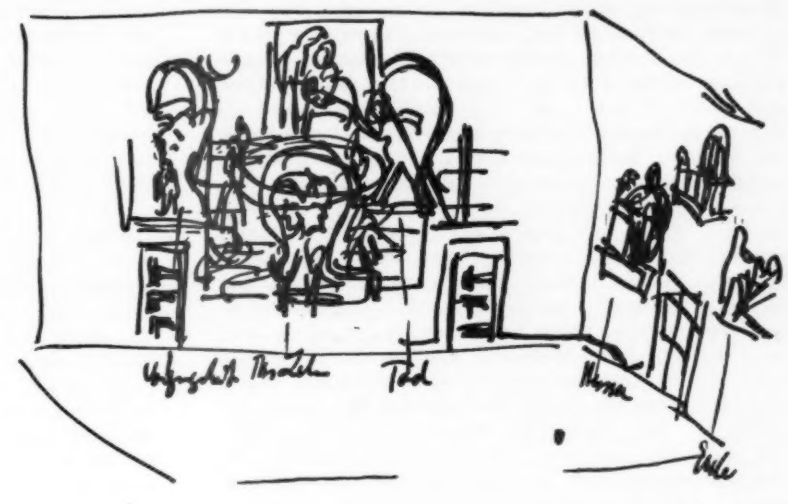


Max Beckmann, Ruhende Frau, 1940

Ant

Ern

Wei
blid
muß
Hau
aus
wei
Sam
Anf
Bild
um
Lieb
sei
der
find
Ein
Mül
gel
mit
gei
teil
ide
Bild
wä
reg
lan
wa
und
bei
die
bes
Deu



E. L. Kirchner

Anton Henze

Ernst Ludwig Kirchner und Carl Hagemann

Zur Geschichte der Sammlung Hagemann und der Tragödie von Essen

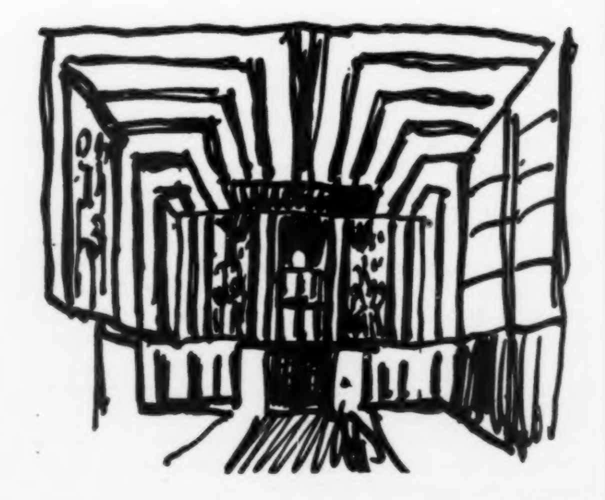
Wer nach dem Jahre 1934 in Deutschland einen großen Ueberblick der Entwicklung des deutschen Expressionismus suchte, mußte zu Dr. Carl Hagemann in Frankfurt gehen. In seinem Haus an der Forsthausstraße überraschte ihn eine Sammlung aus dem Kreis der Brücke-Maler, die ihm den Atem nahm. Soweit ich sehe, konnte man auch vor 1934 in keiner zweiten Sammlung den Weg des deutschen Expressionismus von den Anfängen bis zur Reife in so typischen und qualitätvollen Bildern so lückenlos nacherleben. Hagemann sammelte nicht, um sein Geld zu investieren; er war nicht allein Kenner und Liebhaber von Kunstwerken. Gleich den meisten Sammlern seiner Generation suchte er eine persönliche Beziehung zu den Malern, deren Werke er liebte. Er hat sie Jahr um Jahr finanziell unterstützt und ihnen Rat und Zuspruch gegeben. Eine Fülle von Briefen, die Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel, Müller und vor allem Kirchner an Hagemann schrieben, spiegeln dieses glückliche Verhältnis. Die Maler unterhalten sich mit ihrem Sammler und Mäzen über Fragen der Kunst und des geistigen Lebens. Sie machen ihm Vorschläge für neue Bilder, teilen auf einer halben Briefseite in einer Skizze eine Bildidee mit, danken und kritisieren. Man begreift, daß viele Bilder des deutschen Expressionismus nicht gemalt worden wären, hätte Hagemann die Maler nicht immer wieder angeregt und ermuntert. Tiefe Freundschaft verband ihn jahrzehntelang mit Ernst Ludwig Kirchner; seit den ersten Kriegsjahren war er sein „bester Freund", steter Vertrauter und Förderer und der treueste Sammler seines Werkes in Deutschland. Was bei uns zur künstlerischen Sensation wurde, als Alfred Hentzen die große Ausstellung von 1950 aus dem Nachlaß Kirchners besorgte und Ludwig Grote 1952 die Sammlung Bauer in Deutschland zeigte, wußten die Kenner der Sammlung Hagemann schon 1931: daß Kirchner nicht beim Expressionismus der „Brücke" stehenblieb, sondern ihn — als einziger des alten Kreises — in Werken überwand, die in hoher Abstraktion den Wettbewerb mit Picasso aufnehmen. Von Carl Hagemann erhielt Kirchner auch den legendär gewordenen Auftrag, den großen Festsaal des Folkwang-Museums in Essen auszumalen; im brieflich fixierten Gespräch mit Hagemann zeigt sich, daß der Auftrag nicht, wie man bisher annahm, an der Kunstpolitik Hitlers scheiterte; er war schon vor 1933 zu der künstlerischen Tragödie Kirchners geworden.

Trotz dieser historischen Verdienste um die deutsche Malerei des Expressionismus und der bedeutenden Rolle im Leben Kirchners ist Carl Hagemann heute nur noch wenigen ein Begriff; sein Name und sein Werk sind nicht in das allgemeine kunstgeschichtliche Bewußtsein gekommen. Die Sammlung wurde nach dem Kriege nur einmal geschlossen — im Städelschen Kunstinstitut — gezeigt. Die Verhältnisse des Jahres 1948 waren nicht geeignet, diesem Ereignis den verdienten Widerhall zu geben. Sie ist auch im kunstgeschichtlichen Schrifttum kaum berücksichtigt. Der kurze, gut illustrierte Aufsatz, den Eberhard Schenk zu Schweinsberg ihr 1931 in Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart" widmete, hält sich in Einzelheiten und präzisen Angaben sehr zurück. Ein Brief Kirchners an Hagemann, der sich mit dem Entwurf des Aufsatzes befaßt, läßt vermuten, daß diese Zurückhaltung einem Wunsch Hagemanns entsprach. Bestärkt durch Kirchner, hat Carl Hagemann bei aller Teilnahme am Kunstleben zeitlebens seinen Kunstbesitz als ausgesprochene Privat-Sammlung betrachtet. Selbst der Vorschlag Will Grohmanns, die Sammlung in seine Reihe von Katalogen deutscher Privatsammlungen aufzunehmen, wurde nach Rücksprache mit Kirchner abgelehnt.

Eine solche Zurückhaltung berührt uns sympathisch. Sie bringt den Kunsthistoriker jedoch um die unmittelbaren Urkunden. So läßt sich der Bestand der Sammlung nur am Ende einmal teilweise feststellen. Als sie im letzten Krieg dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt anvertraut wurde, legte man eine Liste der Gemälde an. Sie verzeichnet folgende 74 Werke: Max Ackermann: Mainlandschaft mit Mainkur; Morgenstimmung. Hanna Bekker vom Rath: Gelbe Dahlien. Walter Bötticher: Der rote Kobolt. Erich Heckel: Badende am Waldteich; Kranke; Zwei Mädchen; Kanal; Lesendes Mädchen; Badende am Strand; Frauenbildnis; Schachspielende Knaben; Chinesische Artisten; Andenken. Kath. Jacob: Liegende am Fluß. Jean Jouveneau: Stilleben mit totem Hasen. Ernst Ludwig Kirchner: Fränzi; Nackte Frau mit Hut; Varieté; Fehmarn-Häuser; Kranke Frau; Segelboothafen; Gelbes Engelufer; Zwei Frauen mit Waschbecken; Berliner Straßenszene; Husarenritt; Bahnhof Königstein; Bucht; Westhafen Frankfurt; Nackte Frau am Fenster; Arvenlandschaft mit Wasserfall; Schlangenmensch; Schlittenfahrt; Kaffeetisch; Zwei Akte im Wald; Handorgler in einer Mondnacht; Müllerkopf mit Blumen; Die Familie; Dorf Monstein bei Frauenkirch; Bildnis Dr. Carl Hagemann; Sängerin am Piano. August Macke: Zwei Mädchen. Otto Müller: Sitzender Akt; Drei Badende im Teich; Zwei Badende unter Bäumen. E. W. Nay: Weiße Kuh; Lofotenlandschaft; Ausfahrt; Frauen am Meer. Emil Nolde: Herr und Dame; Eva; Figur mit Blumen; Werbung; Stilleben „Victoria und Albert"; Duo; Mutter und Kind; Christus in der Unterwelt. Max Peiffer-Watenpfuhl: Stilleben mit Kanne und Schüssel. Christian Rohlfs: Altes Haus in Soest; Rotgelber Kopf. Karl Schmidt-Rottluff: Lofthus; Am Kiosk; Landschaft; Badende am Strand; Frauen am Meer; Bei der Toilette; Fischer im Boot; Ostseeabend; Mädchen, aus dem Fenster blickend; Unterhaltung; Doppelbildnis; Amaryllis; Dünental mit totem Baum. Schroeder-Wiborg: Nacht. Die Sammlung umfaßte außerdem Aquarelle, Plastiken, Teppiche, von Lise Guyer nach Entwürfen von Kirchner gewebt, und eine Fülle von Zeichnungen und mehrfarbiger und schwarz-weißer Druckgraphik, die vor allem von der Hand Kirchners war.

Schenk zu Schweinsberg berichtet 1931 (in dem erwähnten Aufsatz im „Museum der Gegenwart"), daß die Sammlung fünfzehn große Bilder von Kirchner enthalte. Die Liste aus dem Kriege 1939/45 verzeichnet fünfundzwanzig. Das spricht für ein Weitersammeln Hagemanns. Die Briefe Kirchners bestätigen das bis zum Jahre 1935. Ob auch der Bestand anderer Künstler vermehrt oder verändert wurde, konnte ich nicht feststellen. Aus den Briefen Kirchners ergibt sich, daß Hagemann die Gewohnheit hatte, Bilder zu tauschen, weiterzuverkaufen oder als Geschenk weiterzugeben. Seine Sammlung scheint stets in jener schönen Bewegung geblieben zu sein, in der sich ein echtes Verhältnis zum Geist der Zeit und seinem Ausdruck in der Kunst zeigt.

Dieses tiefe Verständnis für den Wandel der Kunst in der Zeit wird von den Gemälden der Sammlung großartig bestätigt. Hagemann hielt Schritt mit der allgemeinen Entwicklung. In seiner Sammlung ist der Weg Kirchners vom Jugendstil bis zur großartigen „Sängerin am Piano", dem Versuch, die zeitliche Bewegung und den Ton im Bild zu konkretisieren, konsequent durchgehalten. Man könnte geneigt sein, dieses Mitgehen auf die enge Freundschaft zwischen Maler und Sammler zurückzuführen. Gegen diese Vermutung sprechen jedoch die abstrakten und absoluten Kompositionen von Nay, den Hagemann förderte und sammelte. Hagemann hatte tatsächlich ein ursprüngliches Verhältnis zur Kunst; er begriff, daß die „Sängerin am Piano" sich notwendig aus dem früheren



E. L. Kirchner

Werk Kirchners ergab und daß sich ihr wiederum die Kompositionen von Nay legitim anschlossen.

Wer war dieser Freund der Maler und Sammler? Carl Hagemann wurde im Jahre 1867 in Essen geboren. Nach dem Abitur studierte er in Tübingen, Hannover und Leipzig Chemie und promovierte um 1890 mit summa cum laude zum Dr. phil. Er fand seinen Wirkungskreis bei den Bayer-Werken in Elberfeld, ging später zu den Werken in Leverkusen und im Jahre 1921 auf Empfehlung von Duisberg an die Fabriken in Mainkur bei Frankfurt. Er starb im Jahre 1944 in Frankfurt. Die Gemälde und Aquarelle seiner Sammlung kamen an verschiedene Erben, die Druckgraphik als Vermächtnis an das Städelsche Kunstinstitut.

Wann Carl Hagemann zu sammeln begann, ließ sich nicht feststellen. Der erste (erhaltene) Brief Kirchners an ihn ist vom 11. September 1916. Der Maler dankt für photographische Platten, die Hagemann ihm schickte, und teilt dem Sammler mit, daß er das Bild „Bahnhof Königstein" gern an ihn verkaufe. „Ich will sorgen, daß Sie, wenn Sie wieder in Berlin sind, aus meinen Bildern sich ein Aktbild für Ihre Sammlung aussuchen, das ich ihr stiften möchte, wenn Sie gestatten. Bei Ihnen fühle ich meine Arbeiten um ihrer selbst willen geschätzt, und das ist eine große Freude für mich." Thema und Ton des Briefes zeigen, daß er uns in eine schon länger gepflegte Beziehung blicken läßt. Sie kann fortan über zwei Jahrzehnte in den Briefen Kirchners rekonstruiert werden. (Die Antworten Hagemanns waren mir nicht zugänglich; ob sie erhalten sind, war bisher nicht festzustellen.) Mir scheint, daß sich in ihnen eine der schönsten Freundschaften zwischen einem Künstler und seinem Mäzen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dokumentiert. Sie sind aber auch nicht zu unterschätzende kunsthistorische Urkunden. Selbstverständlich läßt sich aus ihnen keine Monographie über Kirchner schreiben. Wer sie heute liest, sieht sich jedoch versucht, die Themen zu einigen Gruppen zu ordnen, die allgemeines Interesse finden dürften. Ueber das Persönliche hinaus finden wir wertvolle Materialien über die künstlerische Entwicklung und das Verhältnis zum eigenen Werk und vor allem die Geschichte des Plans, den Festsaal des Folkwang-Museums in Essen auszumalen.

„Was wäre ich ohne sie beide", schreibt Kirchner im Oktober 1916. Er meint Hagemann und dessen Freund Ernst Gosebruch, den Direktor des Folkwang-Museums in Essen. Man erschrickt beim Lesen dieses Satzes. Kirchner nennt in einem Atemzug die zwei Persönlichkeiten, zwischen deren extreme Stellung zu ihm sein Leben später schmerzlich gespannt sein wird: den Freund, der ihm bis zum Tod treu sein wird, und den Mann, an dem er in der Tragödie von Essen als Künstler zerbrechen wird.

Unsere Gedanken eilten der Entwicklung voraus: noch gilt der Satz zwei Freunden, die ihm helfen. Es scheint, daß vor allem Carl Hagemann ihm nach dem Zusammenbruch von 1916 buchstäblich das Leben rettet. Er zahlt ihm in diesen Jahren ein monatliches Fixum von 200 und später 300 Mark, das auf Ankäufe verrechnet wird. Ob Inflation oder Devisensperre ihn behindern werden, Hagemann kauft künftig Bilder, Graphik, Plastiken und Teppiche von Kirchner; er hat stets eine größere Auswahl seiner Werke zur unverbindlichen Ansicht im Haus. Als Will Grohmann sein Buch über Kirchner schreibt, stiftet Hagemann 1 000 RM, damit das Bild der „Kranken Frau" aus seiner Sammlung farbig reproduziert werden kann. Kirchner erhält zu den Festtagen seinen geschätzten Baumkuchen; Pakete mit medizinischen Präparaten, Tabak, Cellophan und ein Staubsauger kommen in das einsame Haus von Wildboden bei Davos. Kirchner und Erna Kirchner sind Gäste in der Forsthausstraße in Frankfurt, Hagemann bezieht das kleine Fremdenzimmer im sommerlichen Wildboden. Mit den Jahren gewinnt die Freundschaft an Tiefe, Breite und Selbstverständlichkeit; Kirchner hat mit seinen Bildern Heimatrecht im Hause Hagemann erworben. Was er denkt und malt, was ihn ärgert und anregt, wer ihm Böses tut und wohlwill, was seine Krankheit macht und wie es Frau Erna geht, das alles erfährt Hagemann in Briefen, die sich mit den Jahren häufen und immer mitteilsamer werden. Es bildet sich ein Verhältnis zwischen dem sammelnden Kunstfreund und seinem Maler, das die Künstler unserer Jahre nur mit stillem und wehmütigem Neid betrachten können.

Naturgemäß gilt das besondere Interesse dem eigenen Werk. Die bewegte Zeit des ersten Weltkrieges spiegelt sich ernsthaft und komisch: Kirchner berichtet 1916 von den schönen Entwürfen zu den Fresken im Sanatorium Dr. Kohnstamm in Königstein, die „Ausdruck von Luft und Leben am Meer in Fehmarn" werden sollen, und während ihrer Ausführung in komischer Begeisterung, daß er einen Kochtopf schnitze, der in Kupfer hergestellt und zu Tausenden nach Amerika gehen solle. Der getreue Hagemann soll schnell eine Gießerei für den Plan gewinnen. Interessant sind Mitteilungen über Farbe und Technik der früheren Bilder. Kirchner schreibt an Hagemann, daß seine Farbe reine Oelfarbe mit Benzin sei; die glänzenden Farben seien mit Wachsbenzin eigener Mischung hergestellt und auf selbstpräparierte, stark saugende Leinwand aufgetragen (1916). Auf eine Frage nach den merkwürdigen Bildern von 1908 antwortet er, es gäbe etwa 10 Bilder dieser Spachtelmalerei. Er habe sie angewandt, um in seine Bilder, die er bis dahin in dünner Farbe mit Wachs gemalt habe, mehr Handschrift zu bringen. Daher seien manche Konturen mit der Tube eingezeichnet. Da dieser Farbauftrag zuviel Farbe erforderte und die Formen durch den Spachtel etwas Unbeholfenes bekamen, habe er die Technik bald wieder aufgegeben.

Die eigene Form, ihre stufenweise Entfaltung und ihre Aussage kommen erst ab 1926 zur Sprache. Die Bergwelt der Alpen, die Kirchner in großartigen Erdlebenbildern für den Expressionismus entdeckte, scheint sein Malen nicht so geändert zu haben, wie oft angenommen wird. Tatsächlich hat er sie zuerst in jenem persönlichen Stil gemalt, den er in den Berliner Jahren gewonnen hatte. Unabhängig vom Thema entwickelte sich erst allmählich in den neuen Landschaften und Gestalten sein neues Bild. Im Jahre 1928 meint er, daß er in eine „transzendente Sphäre" komme. Seine „angeborene Fähigkeit, etwas Erlebtes in wenigen Linien und Flächen zum Bild umzusetzen", sieht er jetzt reifen. In einem Text, den er 1931 für Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts" schrieb (der dort aber nicht erschien), bemerkt er abschließend: „Seit 1926 Weiterbildung des Erreichten durch Verwendung bisher in der Kunst noch nicht benützter Sehgesetze". Ein Brief vom 11. September 1931 berichtet Näheres darüber und präzisiert sein Verhältnis zu den Kunstbestrebungen der Zeit. „Bei einer neuen Figur will ich versuchen, die neuen Sichtgesetze in die Plastik umzusetzen. Mit Hilfe des Tastvermögens gibt das sicher neue Formen. Ich glaube nicht, daß der Satz der Abstrakten: die Möglichkeiten der gegenständlichen Kunstschaffung seien ausgeschöpft, wahr ist. Viele Sehgesetze sind überhaupt noch nicht in den Dienst der Kunst gestellt, viele sind noch gar nicht bewußt empfunden worden. Da ist noch ein weites Gebiet."
Am reinsten und gültigsten verwirklicht er diese Sehgesetze in dem Oelbild „Sängerin am Piano". Das Anliegen, das die europäische Malerei seit dem Futurismus und Kubismus bewegt, die zeitliche Abfolge des Ereignisses im Bild zu konkretisieren, löst er in einer (höchst eigenständigen) Weise, die ihn auf die Ebene Picassos führt. Zugleich versucht er, den

Ton des Pianos im Bild „darzustellen". E. L. Kirchner wußte, daß er mit diesem Bild die „Höhe der Zeit" erreicht hatte. Als Hagemann sich schon im Jahr des Entstehens (1931) zum Kauf entschließt, schreibt er ihm freudig bewegt, daß die „Sängerin am Piano" eines seiner besten Bilder sei; es werde die Sammlung bis auf die neueste Zeit erweitern und vollenden; als es (1931) mit dem Aufsatz von Schenk zu Schweinsberg im „Museum der Gegenwart" zum ersten Mal reproduziert und damit der Oeffentlichkeit bekannt wird, ist ihm das „ein feiner künstlerischer Triumph". Diese Einschätzung überdauert die Jahre. Als die Kunsthalle in Bern 1933 die große und glänzende Kirchner-Ausstellung veranstaltet, bittet er Hagemann dringend, vor allem die Sängerin herzuleihen, das „starke Bild, das zu wichtig ist". Durch den Ehrenplatz, den es in der Berner Ausstellung erhält, sieht er sein Urteil bestätigt.

Wir bemerken in den Briefen, daß dieser Aufgipfelung des Geistes eine Pause folgt. Wir sehen, daß sie zu lange dauert; Kirchner fängt sich nicht wieder. Diese Zeit wurde hier und da als Inkubationsperiode des neuen „Naturalismus" gedeutet, der am Ende seines Werkes zum Bild gedrängt haben soll. Mir scheint, daß diese Ansicht die zentrale Stellung des Essener Plans im Schaffen Kirchners übersieht: die Pause wandelt sich zur Tragödie, weil die seit langem geplante und vorbereitete, und jetzt in der Stufenfolge seines Werkes „fällige" Ausmalung des Festsaales im Folkwang-Museum in Essen ihm versagt wird. Alles drängt bei ihm zu dieser Arbeit und der mit ihr verbundenen Rückkehr in die „Welt". Davos war für ihn schon um 1930 zu eng geworden; er kommt sich vor wie „ein Anachoret in der Wüste Gobi"; er vermißt den Anschluß an das allgemeine geistige Leben; er möchte endlich einmal ein einigermaßen brauchbares Atelier haben; er sieht sich „verknöchern".

Gewiß, Dr. Bauer, sein Arzt und Sammler in Davos, ist ihm zum „lieben, lieben Freund" geworden; er gibt am Ort Trost und Zuspruch und gleich dem fernen Hagemann geistigen Austausch und Hilfe.

Auch die Arbeit bringt noch einige Höhepunkte: 1932 und Anfang 1933 malt er am Porträt Hagemanns, das er immer wieder vornimmt. Kühn konzentriert er das Bild ganz auf das Gesicht und die „feine Schädelbildung" und verkürzt den Körper souverän zugunsten des wirklich großen Kopfes. Er schenkt das einzigartige Dokument der Freundschaft der Sammlung Hagemann; Porträts will er niemals um Geldeswert umsetzen, weil er dabei ein „so merkwürdiges Gefühl" hätte. Hagemann entschließt sich, die Sammlung durch weitere Werke der Frühzeit Kirchners abzurunden. Er kauft die „Nackte Frau mit Hut". Kirchner ist begeistert: sie gilt ihm (1933) als das beste Bild seiner Dresdener Zeit, das es mit Renoirs Lise im Folkwang-Museum wohl aufnehmen könne, er freut sich, daß Hagemann es künftig in Frankfurt mit der Venus von Cranach vergleichen wird, die ihm seinerzeit den Anstoß zu dem Bild gab, in das „die erste tiefe Liebe des Frauenleibes gekommen ist, die es nur einmal gibt".

Die Ausstellung in Bern ist ihm willkommene Gelegenheit, aus seinen Bildern ein großes, übergeordnetes Kunstwerk zu machen: eine „Ausstellung zu hängen ist immer dasselbe wie ein Bild zu machen".

Resigniert setzt er dann seine „Arbeit ruhig fort". Sie verwirklicht sich vor allem als Graphik. Die Zeichnung findet sein großes Interesse: „in Zeichnungen liegt die Seele offen". Zu Beginn des Jahres 1934 beklagt er wiederum seine große Einsamkeit. Sie treibt ihn immer mehr in ein „Phantasie-Schaffen". Immerhin ist es eine „sehr schöne Arbeit, Traum und Wirklichkeit zu geben". Scheinbar im Gegensatz dazu berichtet er im Mai 1934: „Es will sich etwas bilden in meiner Arbeit, ein neues Verhältnis zur Natur". Er hat versucht, das in Zeichnungen und später in Bildern zu klären; er kam nicht mehr zu Ende damit.

Diese letzte Schaffenszeit im Leben Kirchners hat ein, wie mir scheint, unverdient großes Interesse gefunden. Man hat sie als eine Art von Bekehrung zum Naturalismus und als eine Distanzierung vor allem von der Periode der „Sängerin am Piano" hingestellt. Kirchner gibt keinerlei Ursache für eine derartige Deutung. Er meint, daß nun langsam die Klarheit des Alters über ihn komme. Natur ist ihm dabei kein Naturalismus, sondern der „Gegenstand", den er den reinen Zeichen der absoluten Malerei entgegenstellt. Wie man darin einen Bruch mit seiner künstlerischen Vergangenheit sehen will, bleibt unerklärlich; das Werk und die schriftlichen Urkunden zeigen, daß Kirchner diesen „Gegenstand" in keinem Abschnitt seines Schaffens verlassen oder verleugnet hat. Die Briefe an Hagemann bestätigen, was Alfred Hentzen über diese Periode aus dem Werk erschloß: ein Atemholen, eine gewisse Rückkehr zu früher schon Erreichtem, ein Zurück, um einen Anlauf für Neues zu gewinnen. (Katalog der Nachlaß-Ausstellung von 1950. Kestner-Gesellschaft, Hannover.)

So schlüssig und zutreffend diese Deutung grundsätzlich ist, wer näher hinsieht, bemerkt, daß diese Periode doch nicht so ganz mit ähnlichen, früheren im Leben Kirchners zu vergleichen ist. Die Pause dauert, wie schon gesagt, zu lange. Sie setzt vor allem ein, bevor sich das Neue ankündigt. Davon spricht er erst 1934. Diese merkwürdige Pause aber beginnt 1931 im Anschluß an die „Sängerin am Klavier" und die ihr nahestehenden Werke. Man hat den Eindruck, daß Kirchner auf etwas wartet und daß er am Ende um den Sinn dieser Jahre und um mehr gebracht wurde. Was geschah? Die Tragödie von Essen vollendete sich.

Die Entwürfe für den Festsaal in Essen haben Kirchner nicht, wie im Katalog der Züricher Ausstellung von 1952 vermerkt ist, von 1929 bis 1932 beschäftigt; er hat mit ihnen von 1927 bis 1934 gerungen. Idee und Anstoß kamen von Carl Hagemann, der seiner Vaterstadt auf diese Weise ein großes und besonders sinnvolles Kunstwerk vermitteln wollte. Wir können die Geschichte dieses Planes in den Briefen Kirchners an unmittelbaren Dokumenten verfolgen. Kirchner schreibt am 6. August 1927, aus Essen sei nun endlich der Plan des Festsaals gekommen. (Gosebruch hatte ihn bereits ein Jahr vorher über die Absicht informiert.) Der Begleitbrief von Gosebruch sei allerdings geeignet, ihn eher von der Sache abzubringen als zu ermuntern. „Es interessiert mich aber so, diese großen Flächen zu gestalten. Es ist das für mich fast eine Lebensaufgabe, und ich möchte alles, was ich kann und empfinde, darin zusammenfassen." Der Saal mißt in der Grundfläche 9,5x22 m; er ist 8 m hoch; das Thema wird dem Künstler überlassen. Kirchner will „Arbeit und Leben" darstellen. Als Unterthemen nennt er: Straße, Fabrik, Bauern, Versammlung, Brunnen mit trinkendem Mann, Spiel, Tanz und Sport, Schmiede, Bergwerk usw. usw. Er hat schon eine Idee, wie er das alles „unter einen Hut" bringen wird. „Das ist eine Lust. Wenn nur Gosebruch ein wenig zur Stange hält!" Am 14. März 1928 sendet er zwei „sauber ausgeführte Perspektiven" an Hagemann. Er soll sie Gosebruch vorlegen und auch mit dem Architekten Körner besprechen. Kirchner gibt dem Raum ein großes dekoratives Gerüst aus breiten Streifen. Im rückwärtigen Teil des Saales geben sie in der Mitte Raum frei für eine große figürliche Malerei, die an der linken Wand auf ein Drittel der Höhe als breiter Streifen ansetzt und über die ganze Breite der Decke läuft. Diese Dekoration führt den Blick auf die Tür, die durch eine zweite figürliche Malerei überhöht und betont wird. Der zweite Entwurf gibt einen Blick

Alle Landschaften haben
Sich mit Blau erfüllt
Alle Büsche und Bäume des Stromes
Der weit in den Norden schwillt

Leichte Geschwader Wolken
Weisse Segel dicht
Die Gestade des Himmels dahinter
Zergehen in Wind und Licht

Wenn die Abende sinken
Und wir schlafen ein,
Gehen die Träume die schönen
Mit leichten Füssen herein

Cymbeln lassen sie klingen
In den Händen licht
Manche flüstern und halten
Kerzen vor ihr Gesicht

Holzschnitt von E. L. Kirchner zu dem Gedichtband von Georg Heym »Umbra vitae« 1924.

U. Apollonio (»Die Brücke e la cultura dell' Espressionismo«, Venezia 1952) rühmt die 27 Holzschnitte zu Heyms Gedichten als »einen der bedeutendsten Beiträge zur modernen deutschen Buchillustration«.

auf die Stirnwand: die Dekoration der Decke wird bewegter und öffnet sich für drei verschieden große bildliche Darstellungen. Die Wand, an der im rückwärtigen Teil die breite Bildbahn ansetzt, erhält große Bildfelder, die in eine figürliche Ausmalung des ganzen „Bühnenraumes" überleiten. Grundthema sind die „Lebensalter". Beide Entwürfe bleiben „provisorische Skizze". „Es hat keinen Zweck, genaue Bilder zu entwerfen, solange ich nicht weiß, wie der Raum endgültig dekorativ aufgeteilt werden soll."

In Essen findet man die Entwürfe zu naturalistisch. Kirchner antwortet, sie seien allenfalls zu provisorisch. Dann schreibt Gosebruch, es sei ihm noch dunkel, wie die Malerei finanziert werden solle. Kirchner meint, es würden sich „im reichen Essen" genügend Leute finden, die Geld dafür gäben. Die Arbeit wird aber durch ganz andere Zwischenfälle in Frage gestellt. Gosebruch will keine direkte Wandmalerei; Kirchner soll seine Bilder auf Leinwand malen, die auf Wand und Decke geklebt werden soll. Kirchner, der schon in der Ausmalung der „Kapelle" auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung 1912 und in den Fresken des Sanatoriums Dr. Kohnstamm (1916) seine Liebe und Befähigung zur Wandmalerei entdeckt hatte, rebelliert gegen eine solche Zumutung. Für ihn ist es widersinnig, Wandmalerei nicht auf die Wand zu malen. Seine alte schlechte Meinung von den Museumsdirektoren erhält neue Nahrung: die Kunsthistoriker schreien stets nach Wandmalerei, wenn sich aber einmal die Gelegenheit zu großer Wandmalerei bietet, dann wollen sie aufgeklebte Leinwand. Gosebruch habe keine Ahnung, was die Ausmalung eines Raumes sei; es gehe dabei nicht um e i n e Wand, sondern um vier und die Decke. Sie könne nicht im Atelier, sondern nur im Raum selbst gelingen. Er will sich die „herrliche Gelegenheit, einen großen Raum als Wandmalerei zu gestalten", nicht nehmen lassen. „Ich getraue mich sehr, so was zu machen."

Er fährt nach Essen, um sich den Raum anzusehen. Dabei kommt ihm eine neue Idee. Sie ist „einfacher als die erste und geht nicht über die Decke weg. Dafür wird sie noch größer wirken". Die linke Wand soll statt des großen figürlichen Bildes, das im ersten Entwurf vorgesehen war, eine Komposition aus großen Köpfen tragen, die als Zeichen für Vergangenheit, Leben und Tod gedacht sind. Die Lebensleiter, die im ersten Entwurf über die Decke ging, soll diese symbolische Komposition aus großen Köpfen und Doppelköpfen als Horizontale überhöhen.

Die Finanzierung ist inzwischen gesichert. Hagemann, der schon am 15. Januar 1928 einen Betrag von 1 000 RM für die Erlangung von Entwürfen gegeben hatte, stiftet der Stadt Essen in aller Form die Mittel für die Ausmalung des Saales. Kirchner und Gosebruch streiten sich weiter; Hagemann versucht, zu vermitteln. Am 27. November 1929 gibt Kirchner nach. Er schreibt einen überraschend herzlichen, fast beschwörenden Brief an Gosebruch; er will sich seinen Bedingungen fügen, auf Leinwand malen und sich mit der Dekoration einiger Wände oder Wandstellen begnügen. „Helfen Sie mir doch bitte. Haben Sie Vertrauen zu meiner Kraft." Er möchte „zu gern diese Aufgabe lösen, ist es doch endlich einmal eine Monumentalmalerei", an der er sein „bis heute erworbenes Können zeigen kann". Er will den Krach vergessen: welche Schwierigkeiten haben Hodler und Munch gehabt, ehe sie ihre großen Wandmalereien malen konnten.

Gosebruch möchte das Thema des Lebensalters beibehalten. Kirchner kann es gut für den neuen Entwurf verwenden. Er verteilt die gewünschten Bilder so auf die Wände, daß sie in ihrer „Composition miteinander in Beziehung treten und Ruhe und Größe erreicht wird". Die Bilder kommen auf ein Gerüst von Latten, nicht auf die Wand; so gibt es keinen Kompromiß, sondern eine „bewegliche Wandgestaltung". Doch schon am 31. Januar 1930 möchte er aus einer ihm nicht ganz klaren Aeußerung Hagemanns gern herauslesen, daß Gosebruch nun doch echte Wandmalerei will. Er würde „hundertmal lieber auf die Wand" malen. Wenn aber doch auf Leinwand, dann „Rollbilder, die auf besondere Weise straff gespannt werden". Er wird aus den Einzelbildern die ganze Saalkomposition zusammenstellen, ehe er die einzelnen Bilder vornimmt. Diese müssen aufeinander bezogen werden, formal wie gegenständlich. So geht es auch, und es wird ein einheitliches Ganzes geben.

Am 7. April 1930 erhält Hagemann einen langen Brief, in dem die neue Idee in Farbskizzen dargelegt wird. Die Deckenbemalung fällt endgültig weg. Der Gesamtdekoration der Wände legt er einen Fries zugrunde, der sich ab und zu zu größeren Bildflächen erhebt. Seine Grundfarbe ist ein warmes Gelbgrün, auf das die Komposition in lebhaften Farben aufgesetzt ist. In den Ecken zieht er die Malerei zu übergreifenden Dreiecken hoch und erreicht „eine zeltartige Wirkung". Diese soll durch ihre leichte, festliche Art „Die düstere Kapellenstimmung aufhellen, die (an der Stirnwand) durch die schwarzen Säulen erzeugt wird". Für die Stirnwand hat er eine neue Komposition geschaffen, den „Farbentanz", der aus Rot, Gelb und Blau in Weiß hinüberspielt. Das große Bild gegenüber der Fensterwand möchte er jetzt als Triptychon ausführen. Es wird auf der linken Seite den Lebensweg, in der Mitte Weisheit und Gesellschaft und rechts den Genius zeigen. Die Türwand soll in großen Köpfen Vergangenheit und Gegenwart und in der Mitte vielleicht die Liebe tragen.

Die neue Begeisterung ist am 14. April bereits durch Gosebruch gedämpft. Er will nun wieder was anderes. Er denkt sich bewegliche Tafelbilder, die er nach seinem Geschmack im Saal aufhängen kann. Natürlich will er sie anders hängen, als der Entwurf von Kirchner vorsah. Kirchner macht geltend, daß sein Entwurf ein organisches Ganzes sei „mit bestimmter festgelegter Bedeutung und Steigerung". „Man kann also nicht beliebig einzelne Bilder an andere Stellen als an die von mir festgelegten hängen, ohne das Ganze sinnlos zu machen und die Komposition zu zerreißen." Es geht selbstverständlich um Ausgestaltung eines Raumes und nicht um Staffeleibilder großen Formats. Kirchner hat den Eindruck, daß Gosebruch ihm wieder einen Knüppel zwischen die Beine wirft, „nachdem ich die früheren Hindernisse glücklich überwunden hatte, wenn auch in bald dreijährigen schwierigen Verhandlungen, in denen man immer die Abwehr spürte. Das schwächt auch den feurigsten Tatwillen. Erst behauptete Gosebruch, ich könne die Arbeit im Saal rein körperlich nicht leisten; als ich ihn von der Lächerlichkeit dieser Ansicht überzeugte, kam er mit der Malerei auf Leinwand. Jetzt ist das Ganze schon auf ein Bild zusammengeschrumpft, und ich erwarte nun den Moment, wo es sich in Nichts auflösen wird." Das eine Bild scheint der „Farbentanz" zu sein, der an die Stirnwand des Saales sollte. Kirchner würde ihn gern in Originalgröße für Gosebruch auf Leinwand malen, hat aber in Wildboden keinen Raum, in dem sich das machen läßt. (19. Juli 1930.)

Ein Jahr später scheint der Plan sich tatsächlich in das Nichts aufgelöst zu haben, das Kirchner kommen sah. Der Festsaal steht nicht mehr zur Diskussion; seine Ausmalung ist durch ein neues Vorhaben verdrängt. Kirchner soll den Kuppelraum des Folkwang-Museums mit Wandteppichen schmücken. Schlemmer hat sich bereits an ihm versucht; Minne hat seinen bekannten Brunnen dort stehen. Beide gaben ihr Bestes; es wurde aber kein gültiger Raum, weil die „Architektur völlig verpatzt" ist. Sie wird jede Kunst um alle Wirkung bringen. Kirchner lehnt ab: er will lieber warten, bis ihm der „versprochene Festsaal

freigegeben wird — für richtige Wandmalerei"! (10. Juli 1931.) Zudem wird er dem Kollegen Schlemmer niemals in den Rücken fallen.
Gosebruch besteht mit alter Hartnäckigkeit auf den Teppichen. Kirchner will nicht. Er hat inzwischen die Hoffnung aufgegeben, mit Gosebruch noch übereinzukommen. „Wie bei vielen Direktoren seines Alters hört sein Verhältnis zur Kunst bei Renoir auf; die Mache interessiert ihn; was ein Kunstwerk bedeutet, weiß er nicht. Dieser Mensch nimmt mir alle Lust und alles Zutrauen. Nehmen Sie Ihre Stiftung zurück, dann hat die arme Seele Ruh."
Am 7. August 1931 geht es dann doch wieder um den Festsaal. Es ist tatsächlich „ein Hin und Her, das abschreckt". Nun aber handelt es sich nicht um die ursprüngliche Ausmalung, sondern um eine Meinungsverschiedenheit über das Thema des Tafelbildes für die Stirnwand. Gosebruch will die „Lebensalter", Kirchner den „Farbentanz". Immerhin scheint sich ein Auftrag herauszuschälen, da Kirchner um was „Schriftliches über den Auftrag des großen Bildes" bittet. Das Erbetene findet sich als Vertragsvorschlag von der Hand Hagemanns am 9. Oktober 1931. Kirchner wird das Bild im Auftrage von Hagemann malen; er hat Entwürfe an Hagemann und Gosebruch zu senden; geben beide ihre Zustimmung, so gilt der Auftrag als erteilt. Preis: 10 000 RM. Letzter Ablieferungstermin: 1. Oktober 1932. Der Verwirklichung dieses bescheidenen Restes vom großen Plan für Essen stellt sich am 23. Oktober 1931 eine neue Schwierigkeit in den Weg, die Devisensperre; Kirchner fragt, wie er unter diesen Umständen je an das Geld kommen solle. Das große Bild bringe naturgemäß große Unkosten. Trotzdem lesen wir am 7. Dezember 1932, daß sich zwei Entwürfe für das Essener Festsaal-Bild unter Kirchners Händen befinden. Beide behandeln das Thema des Farbentanzes, der eine in drei großen Figuren, der andere in kleinfigurigen Paaren, die auf Farbenbändern tanzen. Der Entwurf mit den drei Figuren wird Hagemann in einer Federskizze erläutert. Am 9. Februar 1933 hören wir, daß er fertig ist. Er ist auf den drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb aufgebaut; Hagemann wird ihn in der großen Ausstellung in Bern sehen. Dr. Bauer hat sich schon das Vorkaufsrecht gesichert. „Wenn Gosebruch ihn sieht, kann er nicht mehr sagen, ich könne keine großen Wandbilder malen."
Gosebruch kommt nach Bern; von der Ausstellung ist er begeistert, vom Festsaalbild wird nicht mehr gesprochen. Dr. Bauer erwirbt später den Entwurf; er ist heute in seiner Sammlung. Das Bild zeigt die drei Tänzerinnen, die Kirchner im Brief an Hagemann skizzierte. Sie sind in einer Form gestaltet, die eine konsequente Fortsetzung des Stils der „Sängerin am Piano" ist, aber großflächig, im Grunde ein idealer Entwurf für eine Wandmalerei.
In den kommenden Jahren verschwindet das Thema des Festsaals keineswegs aus dem Briefwechsel; Kirchner hofft wider alle Hoffnung. Am 24. Mai 1934 berichtet er, daß er die beiden Entwürfe für Essen nun endgültig fertig mache. Wenn es auch mit dem Festsaal wohl nichts mehr werde, so habe er doch zwei schöne Bilder schaffen können. Er will einen Farbholzschnitt nach dem einen Entwurf machen und an Hagemann schicken. In Wirklichkeit würden die Figuren etwa 4,5 m groß geworden sein und in der Ausführung ganz anders aussehen. Während Kirchner das dem Freund Hagemann erklärt, bricht der nie verwundene Schmerz über das Scheitern des ursprünglichen großen Planes wieder durch: „Es ist für immer traurig, daß die Ungunst der Zeit meine eigentliche Begabung zur Wandmalerei unbenutzt liegen läßt. Solange ich noch die Kraft zur Ausführung habe, gebe ich die Hoffnung aber nicht auf und übe mich unterdessen."
Im Juli 1934 geht es wieder um den Brunnenraum. Hagemann wird noch einmal gebeten, seine Stiftung zurückzuziehen. Doch dann gibt Kirchner wieder nach: er will die Entwürfe für die Teppiche machen. Gosebruch darf ihm aber nicht hineinreden. Lise Guyer soll sie weben. Daneben ist er sehr neugierig, was Gosebruch mit dem Festsaal machen wird. Ob Kandinsky oder Ozenfant den Auftrag erhalten?
Damit enden die konkreten Angaben über die Tragödie von Essen. Sie klingt aus mit steten Klagen wie dieser vom 7. April 1935: „Eigentlich müßte ich ganz große Flächen bemalen, statt dessen male ich kleine Bilder."
Wer die Geschichte des Planes für Essen liest, sieht, daß der große Entwurf nicht an der nationalsozialistischen Kunstpolitik, sondern lange vor 1933/34 an Ernst Gosebruch, dem Direktor des Folkwang-Museums scheiterte. Wer darf ihn einer bösen Absicht oder bewußter Schuld zeihen? Wie in einer Tragödie der großen Dichtung wurde er im tragischen Sinne schuldig; sein Alter ermöglichte es ihm nicht, dem genialen Maler einer jüngeren Generation zu folgen.
Wer diese Tragödie verfolgt, weiß, warum die Pause nach 1931 so lange dauerte und auf was Kirchner wartete. Die Ausmalung des Saales in Essen war das, was ihm gerade um 1931 als Aufgabe fehlte. E. L. Kirchner war zeitlebens ein wacher und selbstkritischer Geist. Er selbst wußte am besten, um was es für ihn in Essen ging. Schon früh begriff er, daß dieser Auftrag nicht nur in jener Periode zu ihm kam, in der alles geradezu auf ihn wartete und die Mittel alle bereitet waren; er wußte bis zum baldigen Tode, daß „die Ausmalung dieses Raumes Krone und Vollendung des Werkes" gewesen wäre, wie er am 31. Juli 1931 an Hagemann schrieb, der auch in diesen Jahren bewies, daß er mehr als nur Kunstsammler war: trotz seiner Freundschaft zu Ernst Gosebruch blieb er dem so schwierigen und oft abschreckend mißtrauischen Maler in der Einsamkeit von Wildboden der treueste und selbstloseste Freund und wurde selbst zu einer tragischen Gestalt in der Tragödie von Essen.
Hat Essen zum frühen, gewaltsamen Tod Kirchners beigetragen? Der Historiker kann die Frage nicht unterdrücken, obwohl er sich vor ihr scheut, da er weiß, daß sie in Bezirke führt, die sich seinen Mitteln und seiner Deutung entziehen. Er kann nicht übersehen, daß Kirchner am Scheitern des Planes für Essen nicht nur gelitten hat. Es zerbrach etwas in ihm, als „Krone und Vollendung des Werkes" ihm versagt blieben. Der Mann, der sein Leben Jahr um Jahr dem Neid des Todes abgetrotzt hatte, der die schreckliche Verlassenheit von fast drei Jahrzehnten und die Gegnerschaft des allgemeinen „Kunstrummels" aggressiv überstand, hat im Jahre 1932 auf einmal — soweit ich sehe, zum erstenmal — ratlose Angst vor den Jahren, die er auf sich zukommen sieht: „Ich weiß nicht wohin, wenn wir hier wegziehen. Wohin? Unsereins sollte früh sterben, denn man gehört nirgends hin."

Urkunden und Hinweise für diesen Aufsatz erhielt der Verfasser von Dipl.-Ing. Werner Hagemann, einem Neffen Carl Hagemanns, und den Direktoren des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt und des Folkwang-Museums in Essen. Er möchte den Herrn auch an dieser Stelle für ihre liebenswürdige und wertvolle Hilfe danken. Sein besonderer Dank gilt Herrn Generaldirektor i. R. Carl Groeppel in Bochum, der ihn seinerzeit mit der Sammlung Hagemann bekannt machte.



O. Kokoschka

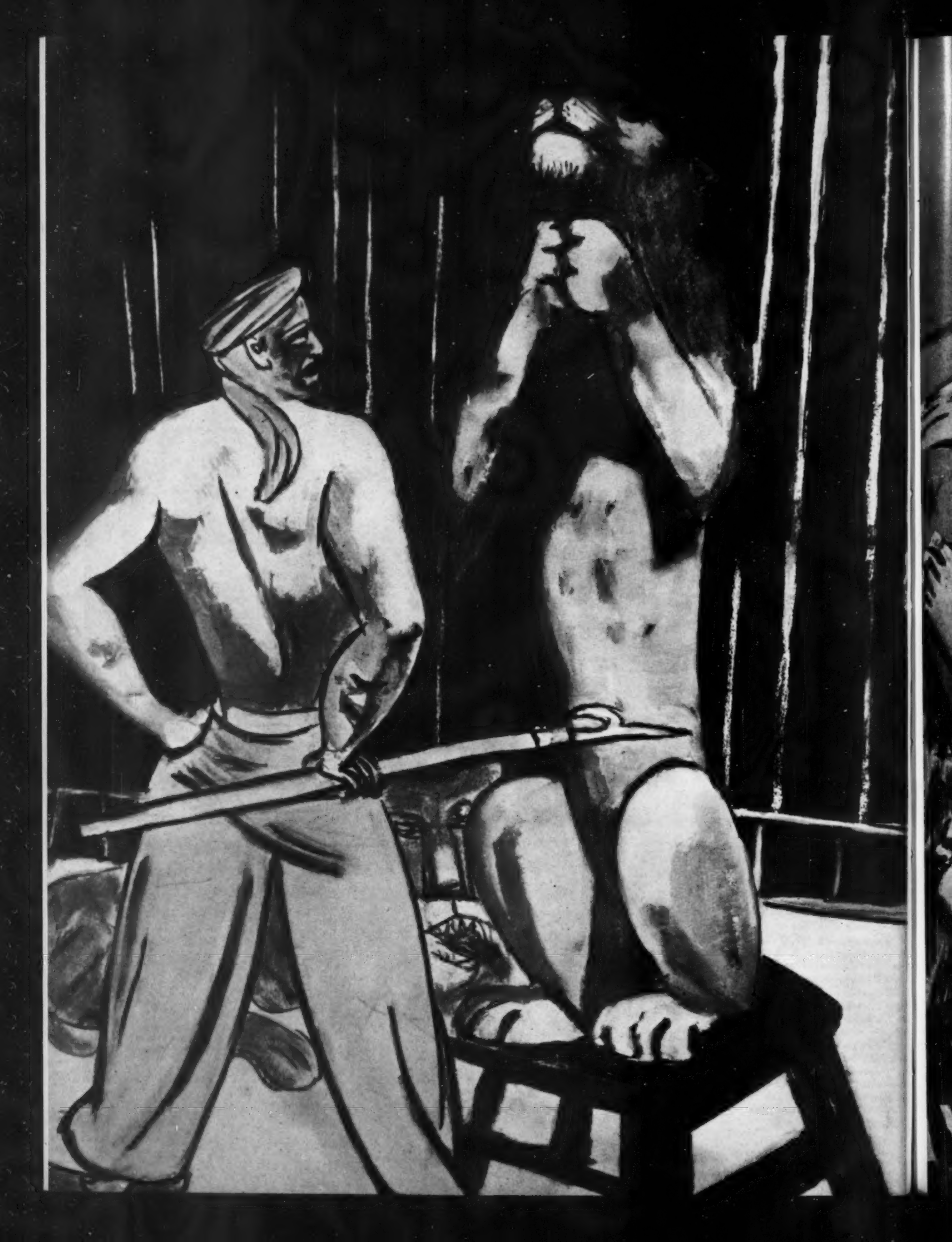
Zum 70. Geburtstag von O. K. (3. März)

Ich lernte Kokoschka 1909, als ich von einem fast zweijährigen Aufenthalt in Frankreich und Spanien nach Wien zurückkehrte, am Künstlertisch der „Jungen" im Café Museum kennen. In Rede und Gehaben war er ein echter Wiener aus Hernals. Aber das war nur eine äußerliche Maske. Er entsprach durchaus nicht dem Ausspruche Klimts, der behauptete, „daß ein Maler eigentlich ein Trottel sein müsse". Oskar Kokoschka war sehr belesen, und er wußte über alles Bescheid, ob es sich nun um Philosophie, Mystik oder Buddhismus handelte; er kannte alle Werke Strindbergs, der damals im Mittelpunkt des Interesses stand, und natürlich auch die zu jener Zeit noch junge Lehre Freuds. Gleicherweise war ihm alles gegenwärtig, was über die Geschichte der Malerei zu wissen war, von den Chinesen bis van Gogh und Munch.
1909 zeigte Kokoschka im Hagenbund eine Kollektivausstellung seiner Arbeiten, die einen Sturm der Entrüstung beim Publikum entfesselte. Die Bilder wurden angespuckt. Ein besonders Entrüsteter ging mit dem Messer gegen ein Bild los.
Damals kam Oskar Kokoschka täglich ins Kaffeehaus. Als er eines Tages ausblieb, antwortete er auf die Frage, warum er nicht gekommen sei: „Mei Muatter hat mi eingsperrt." Mutterfiktion war damals sehr en vogue. Als ich ein Bild „Hl. Sebastian und Engel" für 50 Kronen von ihm kaufte, machte er zur Bedingung, daß ich ihm täglich durch fünfzig Tage je eine Krone zahlen sollte. Ich fragte ihn: „Warum?" Und er antwortete: „Fürs Kaffeehaus." Damals malte er auch Fächer auf Schwanenhaut von einer entzückenden Farbigkeit und formal schon ganz im Stil seiner späteren Sturm-Zeichnungen. Preis 20 Kronen. In meinem Atelier trafen wir uns oft des Nachts. Dort malte ich auch Oskar Kokoschka. Er saß dreiviertel Stunden. Sein Haar war damals rasiert. Er trug einen Anzug, den einer der bekanntesten Schneider Wiens verfertigt hatte. Der Anzug war das Honorar für ein Porträt der Kinder des Schneiders, die Kokoschka durch Vermittlung von Adolf Loos gemalt hatte. So lebte in jener Zeit die Wiener Künstlerschaft. Mein Kokoschka-Porträt, wahrscheinlich das einzige, das je von ihm gemalt wurde, erwarb später die Galerie Caspari in München.
Ich erinnere mich einer Nacht, in der wir versuchten, durch Magie eine Gliederpuppe, die wir mit Turban und orientalischen Stoffen bekleidet hatten, zum Leben zu erwecken, was natürlich nicht gelang. Oskar Kokoschka hatte in Adolf Loos und Oskar Moll zwei mächtige Förderer. Ihnen verdanken wir eine ganze Reihe von Porträts, darunter das von Kommerzienrat Ebenstein in seiner noblen, tintorettohaften Haltung.
Was den Beschauer der Kokoschka-Bildnisse damals so in Aufregung versetzte, war die übertriebene, bis zur Karikatur gesteigerte Charakterisierung. Sie sahen alle aus wie von Dämonen besessen oder wie Verdammten der Hölle. Oskar Kokoschka blickte hinter die behagliche Fassade der damaligen Bourgeoisie, als wenn er die Katastrophe, an deren Rand sie angelangt war, seherisch vorausahnte. Gerade dies war der Grund für die geradezu beispiellose Ablehnung, die seine Arbeiten erfuhren. Bei seiner Ausstellung im Hagenbund 1910 kam es vor seinen Bildern zu Tumulten von entrüsteten Besuchern. In diese Zeit fällt auch ein Wort von ihm, dessen tiefe Bedeutung mir erst später bewußt wurde. In einer sehr intellektuellen Debatte warf er plötzlich das Wort hin: „Mein Gehirn habe ich schon längst ausgespuckt."
1913 übernahm er mein Atelier am Stubenring, und ich besuchte ihn dort öfters. Er überraschte uns alle mit einem Selbstporträt in Hellblau und Rosa, das im Gegensatz zu früheren Porträts versöhnlich wirkte. Seine Farbskala begann sich aufzuhellen, die Zeit des Hasses war vergangen. Bilder wie das Porträt des Schriftstellers E. A. Reinhardt oder das der Alma Mahler atmen eine freundlichere Atmosphäre. Ein tiefes, seelisches Erlebnis war die Ursache. Daß es auch mit Leiden verbunden war, zeigt seine große „Windsbraut", die noch vor Ausbruch des ersten Weltkrieges im Stubenringatelier entstand.
Aber von vereinzelten Bewunderern und Förderern abgesehen, fand Oskar Kokoschka in Wien weder Resonanz noch Würdigung. So war es nicht verwunderlich, daß er Oesterreich nach dem ersten Weltkriege den Rücken kehrte und einem Ruf an die Akademie von Dresden als Professor folgte. Erst 1928 kam er wieder nach Wien zurück, als der bereits berühmte Sohn seines Vaterlandes. Er bezog weit draußen im Wiener Wald ein Haus, in dem ich ihn besuchte. Damals zeichnete er unzählige Studien nach einem Kind, das dann auch als Modell für Bilder wie „Mädchen mit Biene" und viele andere diente. In ihm fand er einen Typus, den er oft auch in graphischen Arbeiten verwendete und der interessanterweise noch in der Titelzeichnung des Programms der Internationalen Sommer-Akademie Salzburgs auftaucht. Oskar Kokoschka benutzte damals in Wien, als es bereits genug Taxis gab, nur einen Fiaker – auch Gummiradler genannt. Da sein Haus in Neustift a. W. weit draußen lag, war dies allein ein Beweis seiner eher konservativen Neigungen. Damals malte er auch für die Gemeinde Wien das Bild „Wilhelmsburg" mit den spielenden Kindern im Vordergrund. Aber Oesterreich konnte ihn nicht halten. Kokoschka war bereits zu sehr eine internationale Größe. Daß der mit Ruhm und Ehren Ueberhäufte nun doch nach Oesterreich zurückgefunden hat – wenn auch nur für den Sommer –, wird stets als bleibendes Verdienst der Salzburger Landesregierung vermerkt bleiben müssen.

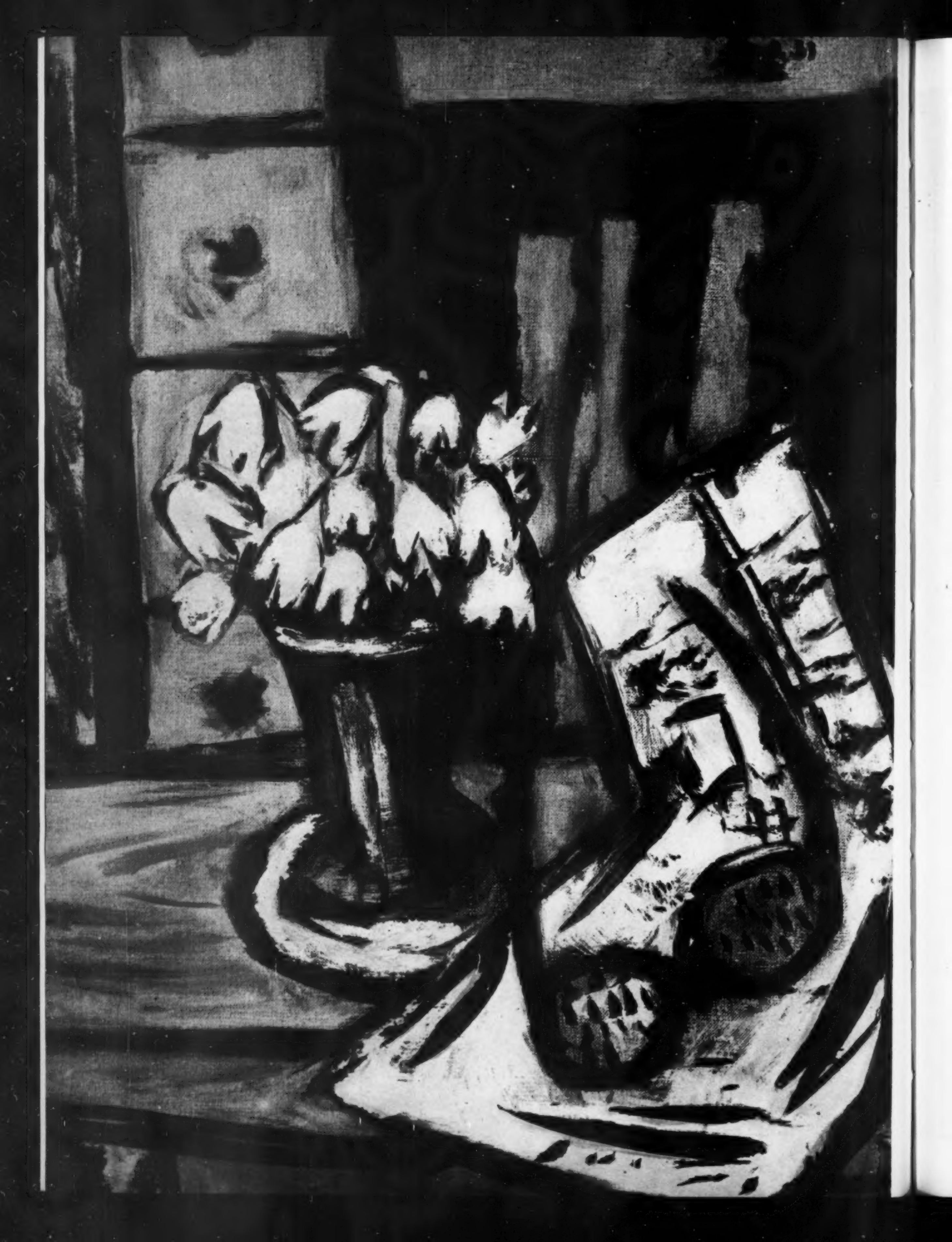
F. A. Harta



Max Beckmann,
Die Barke, 1926
Besitzer: Stephan Lackner







Vorseitig links:

Max Beckmann,
Löwenbändiger, 1930

Vorseitig rechts:

Max Beckmann,
Die Geschwister, 1933
Besitzer: Stephan Lackner



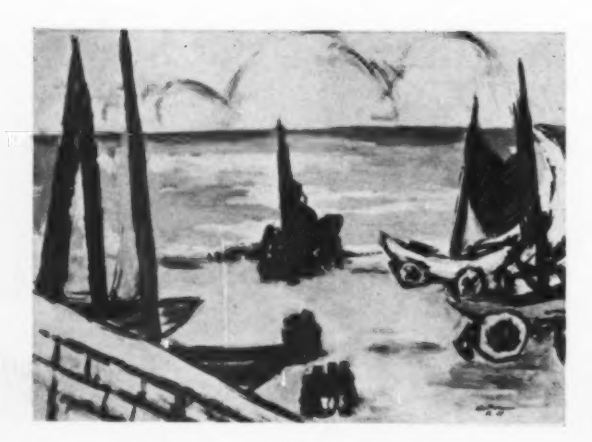
Links:

Max Beckmann,
Schneeglöckchen, 1933
Besitzer: Stephan Lackner

Rechts:

Die Küche, 1936
Privatbesitz New York

Max Beckmann, Föhren, 1936, Besitzer: Stephan Lackner



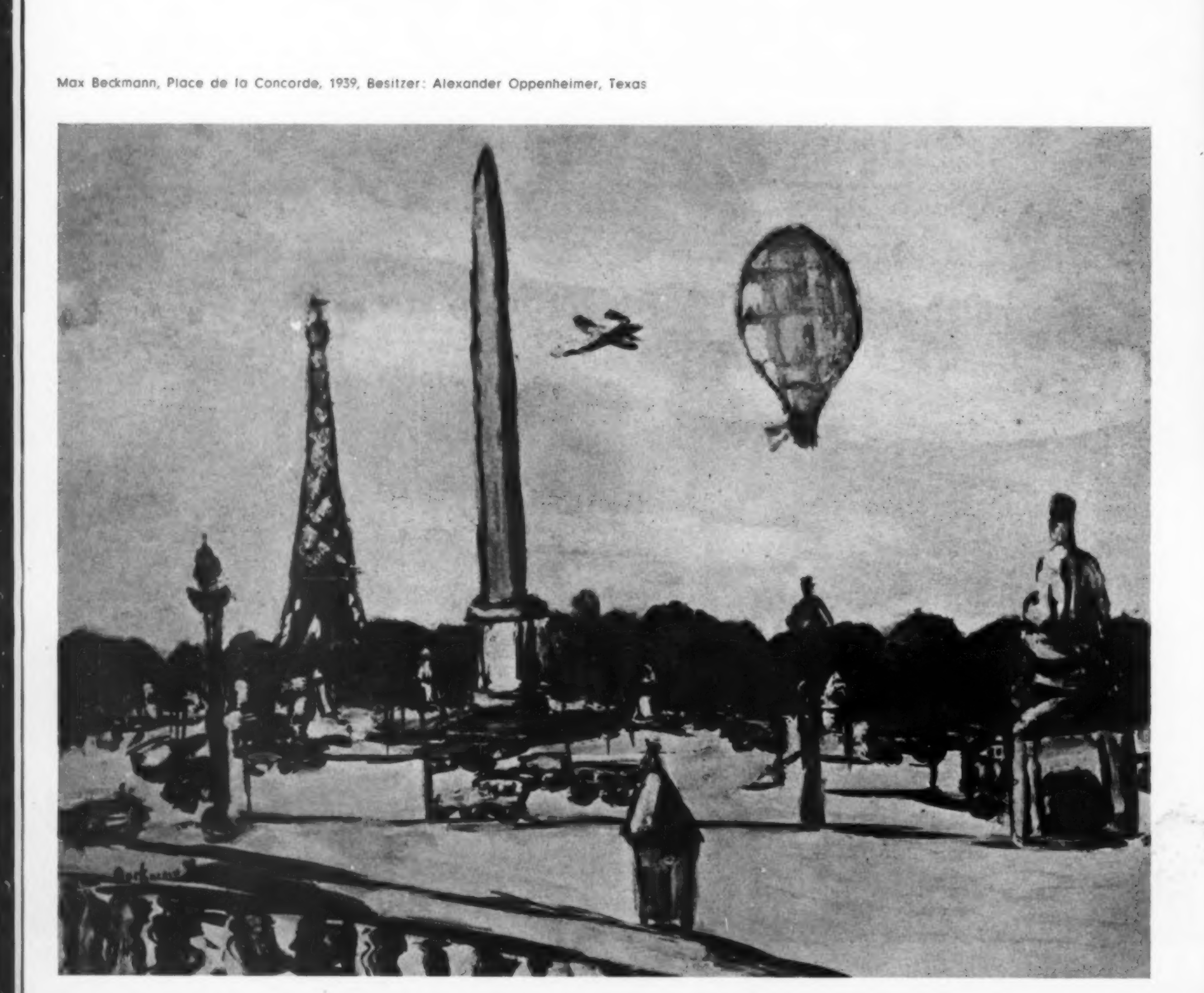
Max Beckmann
Scheveningen, 1937,
Besitzer: Stephan Lackner

Max Beckmann,
Nordsee, 1937,
Besitzer: Stephan Lackner



Max Beckmann, Landschaft bei Marseille, Besitzer: Sigmund Morgenroth, Kalifornien

Max Beckmann, Place de la Concorde, 1939, Besitzer: Alexander Oppenheimer, Texas





Max Beckmann,
Bergsee mit Schwänen, 1936,
Besitzer: Stephan Lackner

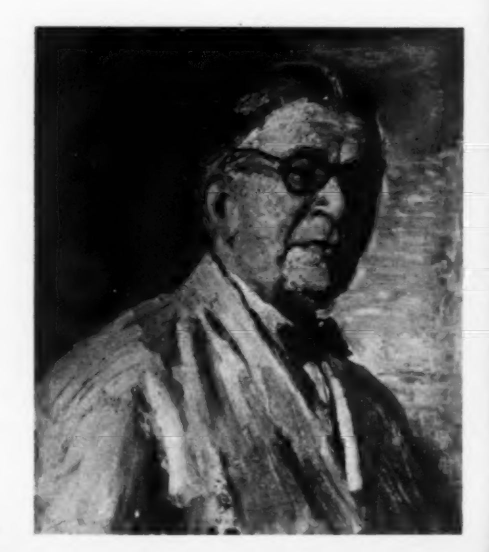




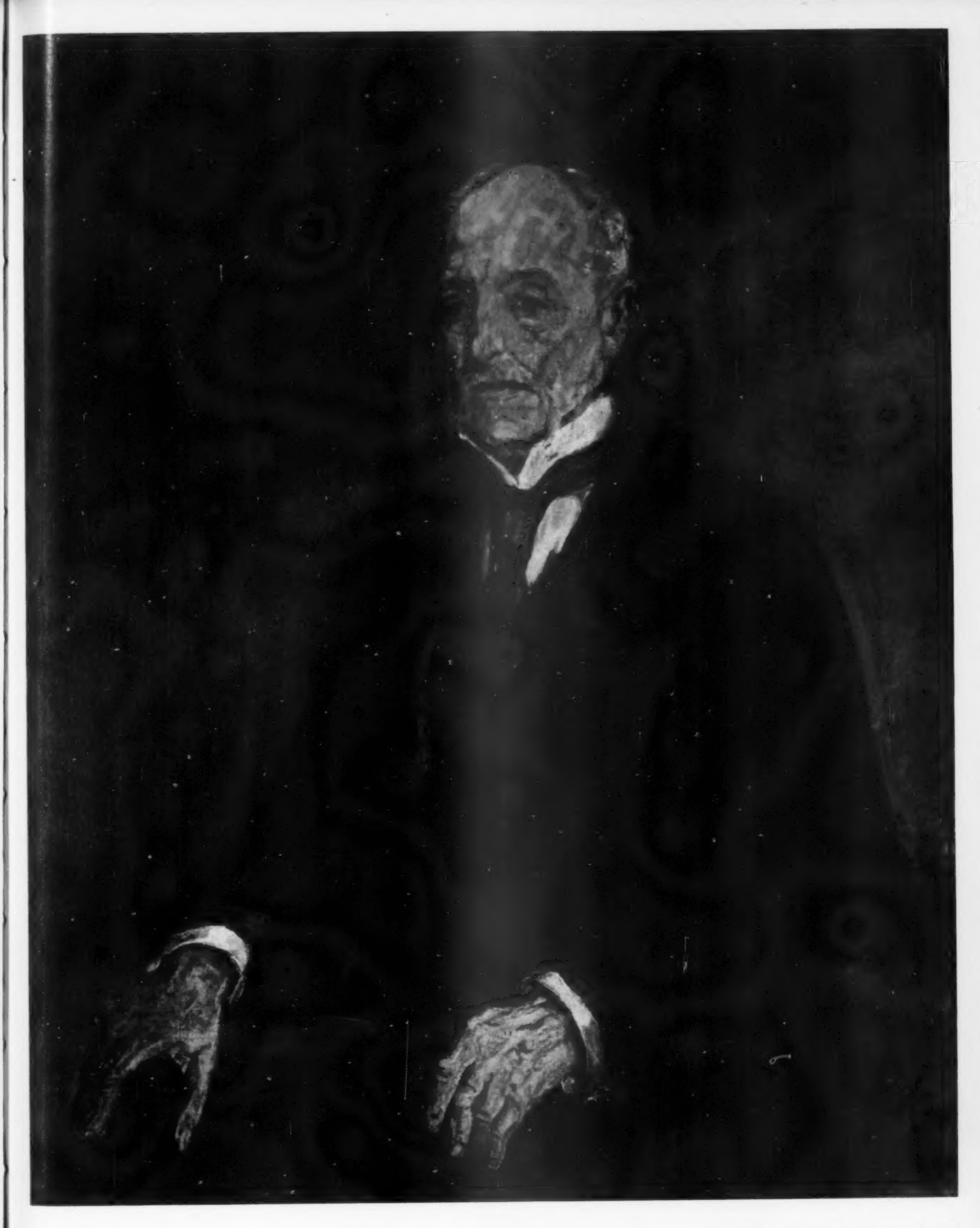
Aus der Ausstellung »documenta«
O. Kokoschka, Der Trancespieler, 1907

Links: Max Beckmann, Landschaft in Oberbayern, Besitzer: Stephan Lackner

Kokoschka, Porträt von F. A. Harta, 1908



F. A. Harta, Selbstporträt, 1953

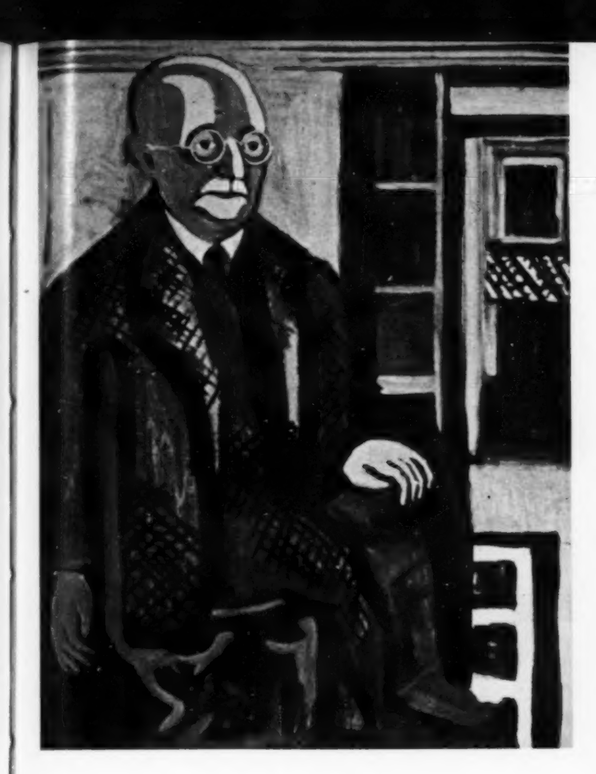


Oskar Kokoschka, Porträt von Ebenstein, 1907



Ernst Ludwig Kirchner, Frau in der Nacht, 1918, Farbholzschnitt

E. L. Ki



E. L. Kirchner, Porträt Dr. Carl Hagemann, 1932/33

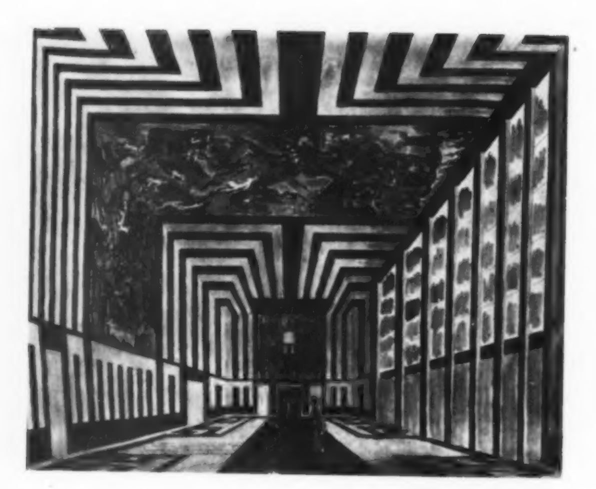


E. L. Kirchner, Sängerin am Piano, 1931

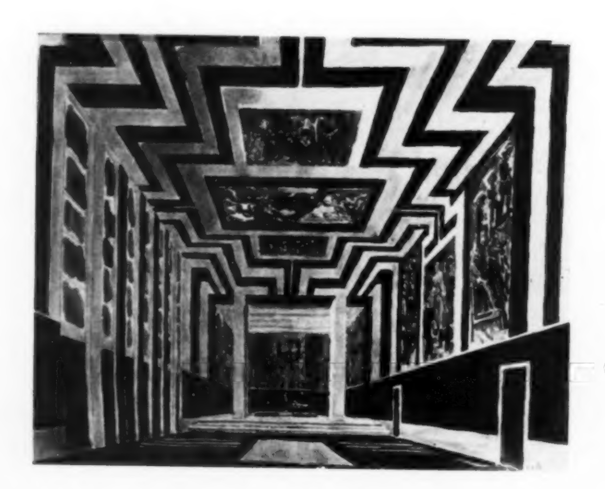




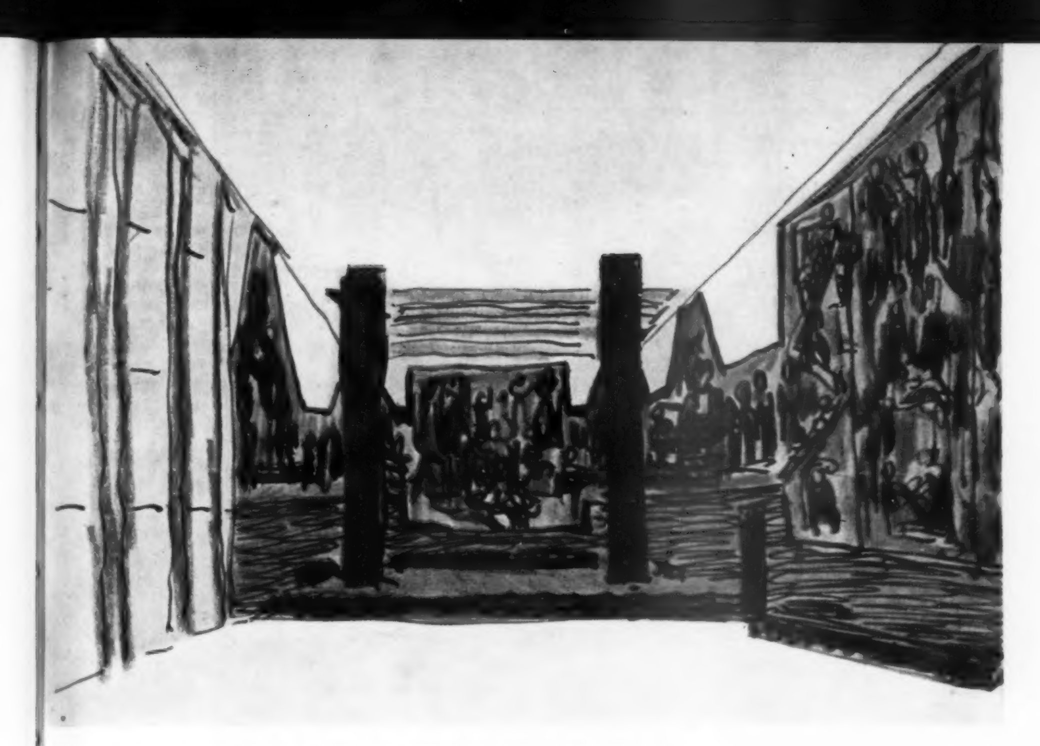
E. L. Kirchner
Endgültiger Enwurf für den »Farbentanz«
1932



E. L. Kirchner,
Erster Entwurf für den Festsaal des Folkwang-Museums in Essen, 1928,
Blick auf die Türwand

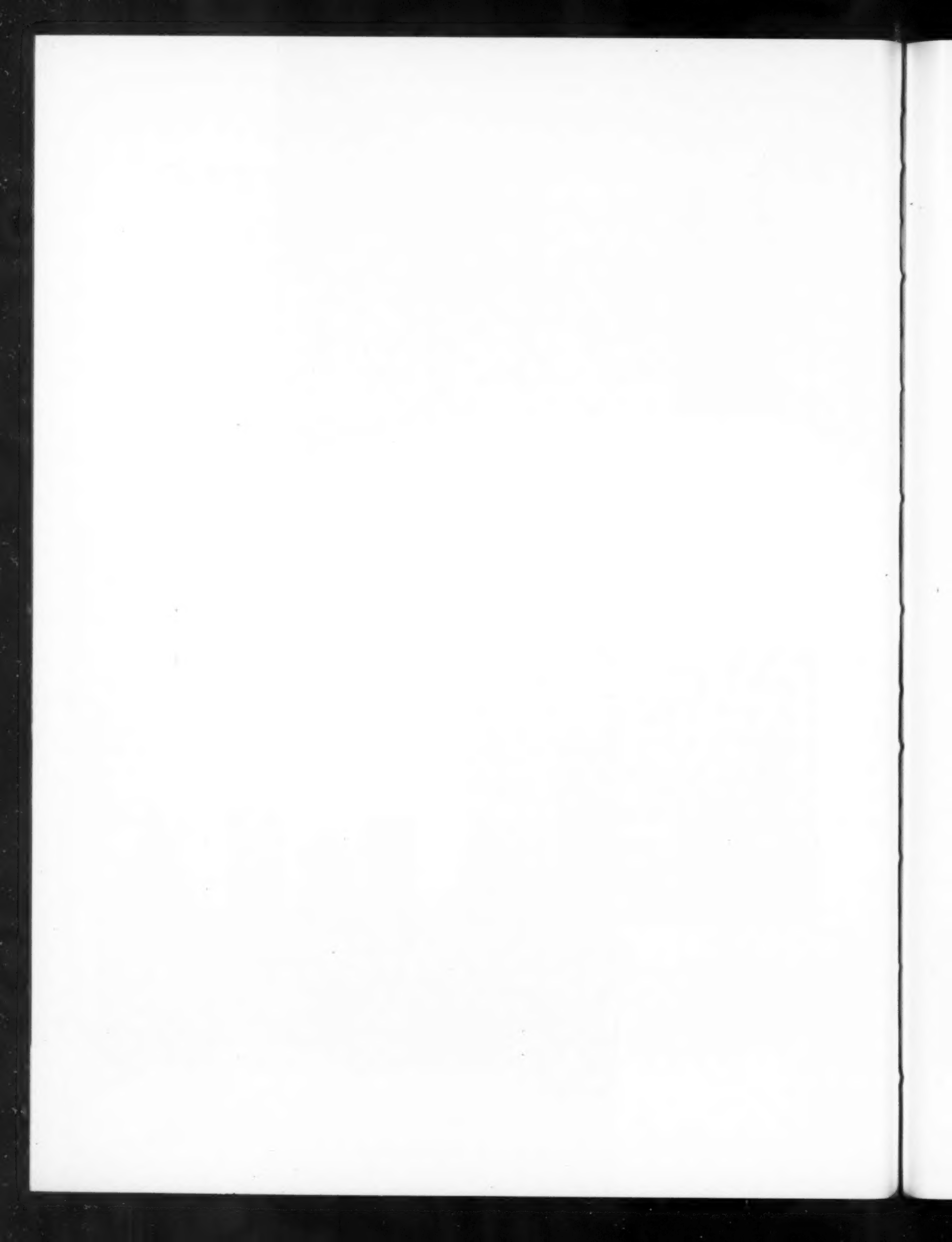


E. L. Kirchner,
Erster Entwurf für Essen, 1928, Blick auf die Stirnwand



Ernst Ludwig Kirchner, Endgültige Farbskizzen für den zweiten Entwurf für Essen, 1930







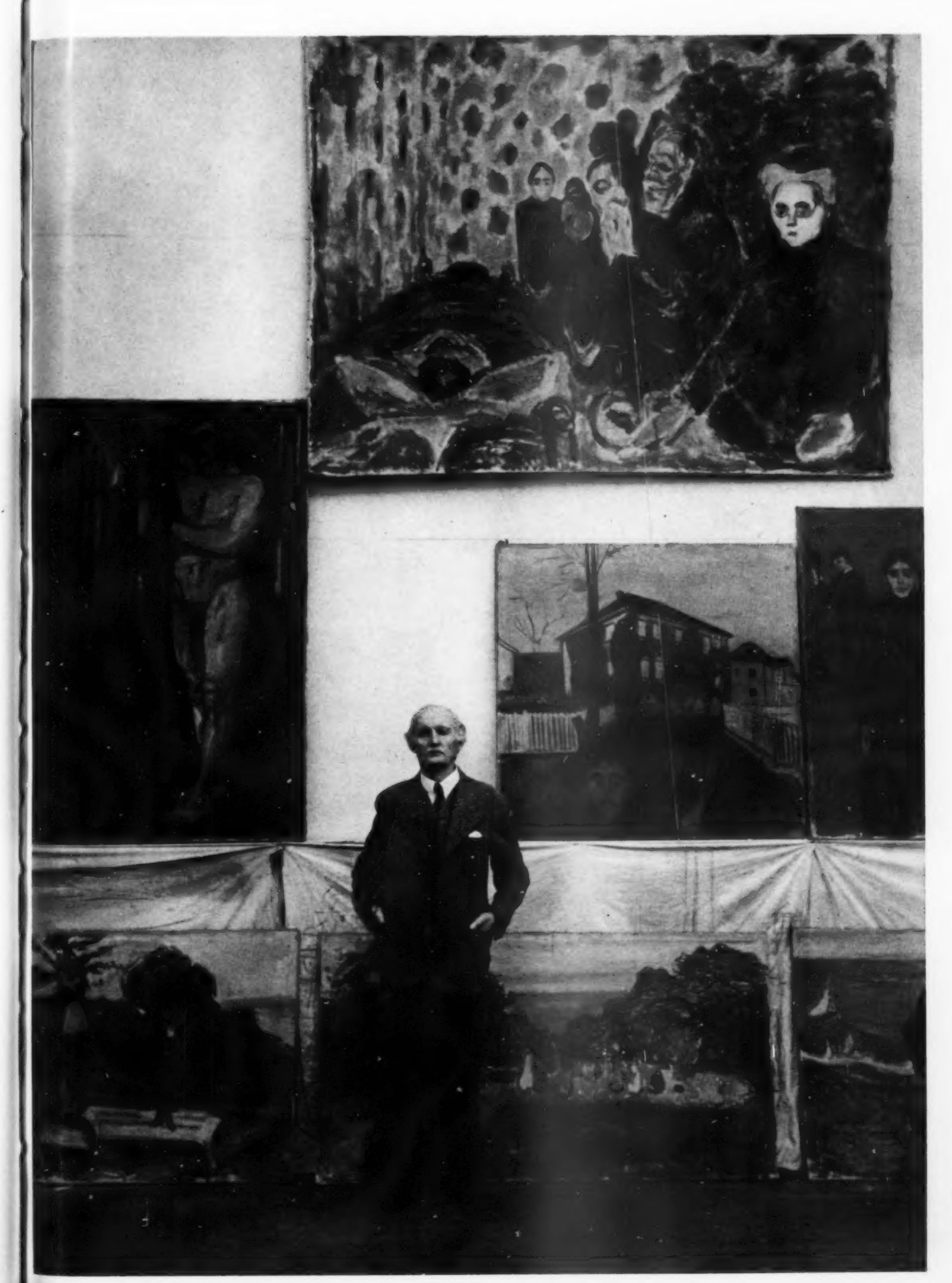
Ernst Ludwig Kirchner, Badende, 1913



Edvard Munch, Leidenschaft



Edvard Munch,
Dame mit rotem Haar



Edvard Munch
in seinem Atelier
Foto: O. Vaering

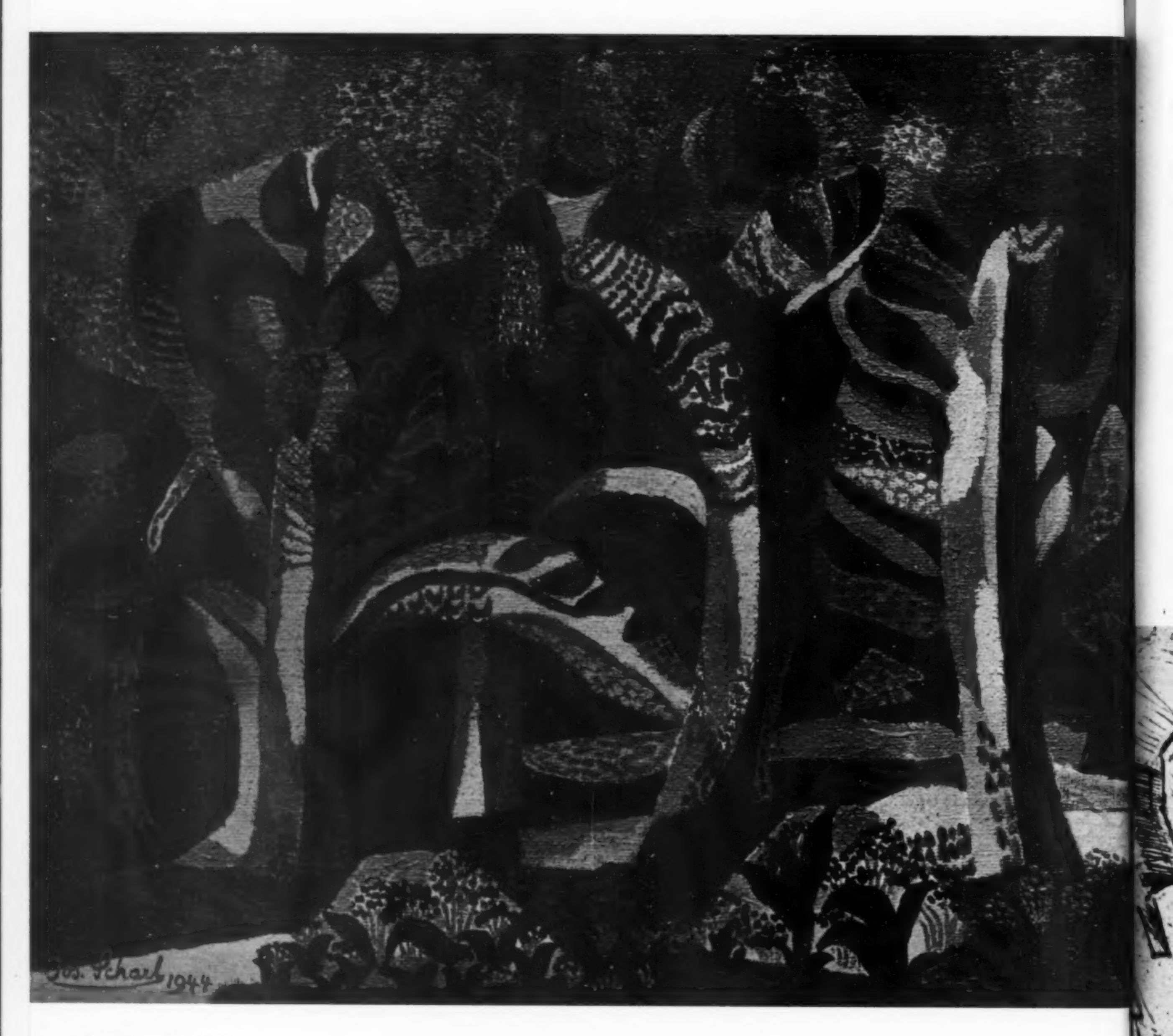
Rechts: Maurice Utrillo und seine Frau



Zu unserem Bericht
„Deutsche Kunst für Amerika":

Christian Rohlfs, Kallas, 1937, Aquarell
Foto: Paul Peter Dinstühler





Josef Scharl, Wald, 1944

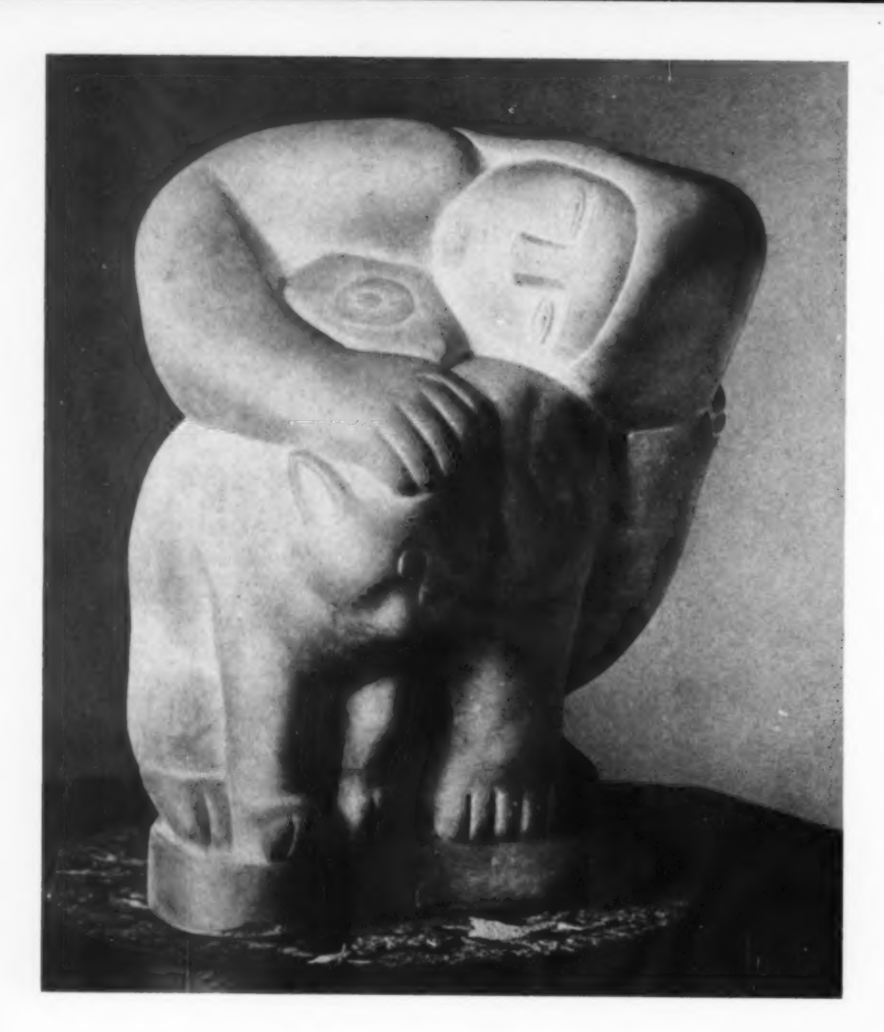
Foto: John D. Sc

Fritz Schaefler, Bildnis Georg Kaiser, 1919

ohn D. Sc



Fritz Schaefler,
Bildnis Heinrich Wölfflin, 1923



Alexander Archipenko, Frau mit Katze, Marmor



Zadkine, Skulptur, 1922



Edwin Scharff, Sitzende Frau, Foto: Mila Webel, Senta Grüning

Junge englische Bildhauer

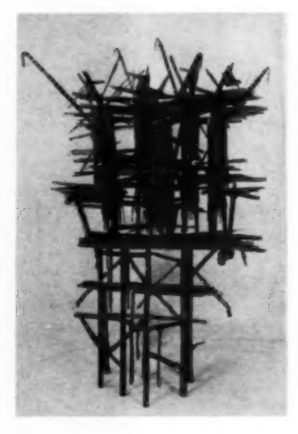
Zu unserem Aufsatz »Schwerarbeiter der Kunst«



F. E. McWilliam, Plastik, 1947



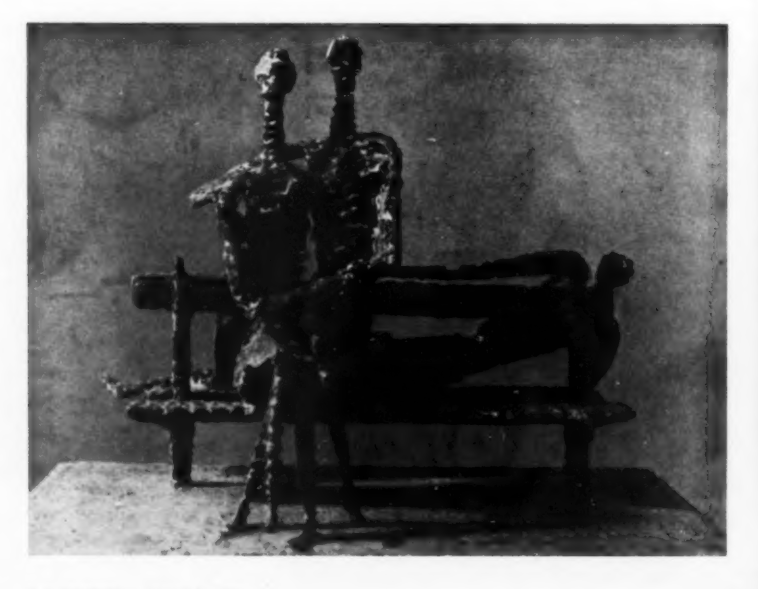
Reg Butler, Cassandra, 1953



L. T. Thornton, Menschen, vom Pier aus fischend



Bernard Meadows, Wasservogel, 1955



F. E. McWilliam, Gruppe, 1953

Kenn



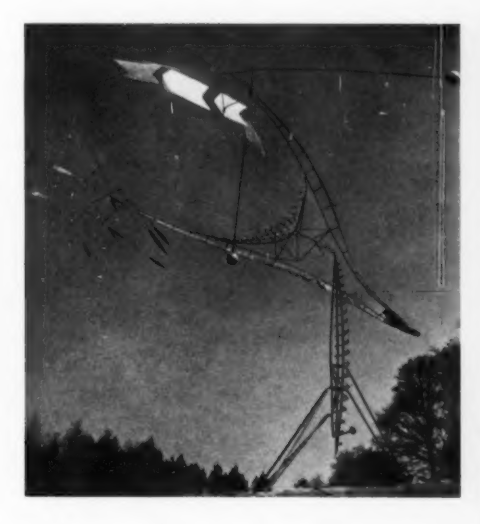
Reg Butler, Studie für St. Catharine, 1953



Robert Adams,
Konstruktion im Raum



Lynn Chadwick,
Geheimes Auge, Eisen und Glas
Foto: Hugo van Wadenoyen



Lynn Chadwick, Mobile
Foto: Hugo van Wadenoyen



Kenneth Armitage, Gehende Gruppe, 1951



Kenneth Armitage,
Stehende Gruppe, 1952

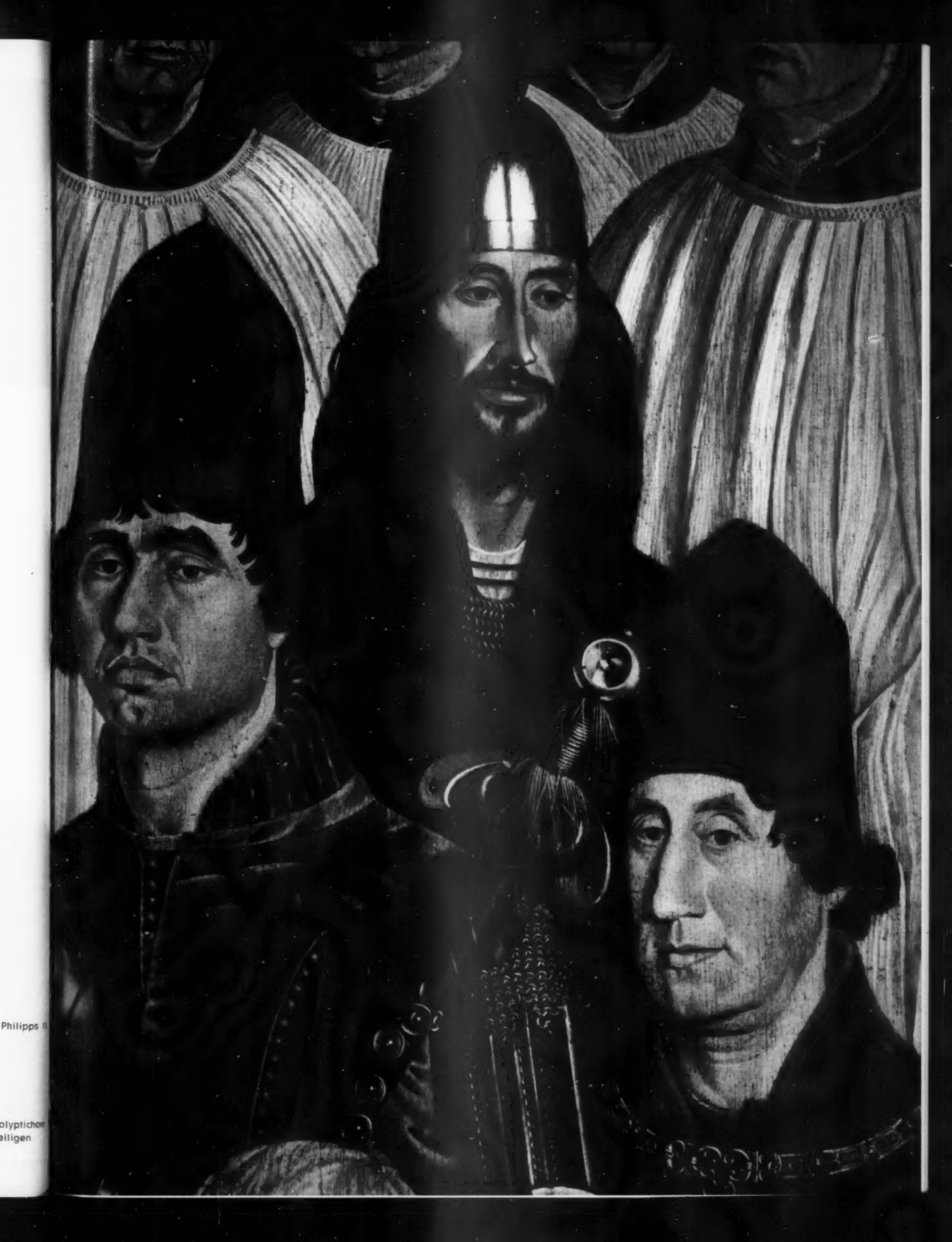


Links:

El Greco, Der Traum Philipps II.

Rechts:

Nuno Gonçalves,
Ausschnitt aus dem Polyptichon
»Die Anbetung des heiligen
Vincent« 1465



Philipps II

olyptichon
eiligen



Dr. Franz Roh

ist Thüringer, ging in Weimar sozusagen bei Goethe, Schiller und besonders gern bei Jean Paul in die Schule, studierte dann Literaturgeschichte und Philosophie. Erst sehr spät sattelte er in die Kunstwissenschaft um, war einige Jahre Wölfflins Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität München, interpretierte und kritisierte alte und neue Kunst am „Kunstblatt", am „Cicerone", später an der Neuen Zeitung und am Münchner Rundfunk. Mit Dr. Hanfstaengl redigiert er „Die Kunst". Die Münchner Universität erteilte ihm einen Lehrauftrag für Geschichte der neueren Malerei. Er ist Mitglied des Deutschen Pen-centrums und Präsident der Deutschen Sektion der Association internationale des critiques d'Art (AICA). Seine Bücher: Holländische Malerei (1921), Holländische Landschaftsmalerei (1923), Nach-Expressionismus, Magischer Realismus (1925). Foto-auge (1929), Fototek (1930), Der verkannte Künstler: Zur Geschichte des kulturellen Mißverstehens (1948), Kommentare zur Kunst (1948), Rodin (1950), Der Bildhauer Otto Baum (1950). Ferner Mappen über Beckmann, Xaver Fuhr, Vlaminck, Braque, Picasso (1946—48). Er arbeitet an einem Buch für den Bruckmann-Verlag „Die Kunst des 20. Jahrhunderts in Deutschland (Architektur, Plastik, Malerei, Graphik, Gerät)". Mit seinem Buch über das künstlerische Mißverstehen versuchte er einen neuen Zweig der Geisteswissenschaft zu fundieren, außer der Kunstgeschichte eine Resonanzgeschichte menschlicher Objektivationen zu sichern. Er leitet in München die „Gesellschaft der Freunde junger Kunst", die durch Atelierbesuche und Vorträge, vor allem aber durch Ausleihen von Originalen die übliche Kluft zwischen „neuer" Kunst und Publikum überwinden will.



Arno Lehmann

wurde 1905 in Berlin als Sohn eines Geologen geboren. Nach der Lehre in einer hessischen Bauerntöpferei folgte ein Studium an der Münchener Hochschule. Jahre praktischer Werkstattarbeit bei mehreren Keramikern lassen ihn 1933 in Berlin eine eigene Werkstatt gründen, die während des Krieges vernichtet wurde. 1949 fand Lehmann auf der Feste Hohensalzburg eine neue Arbeitsstätte. Es ist fraglich, ob er in den Expressionismus paßt. Wenn er auch einige Expressionisten an Rang erreicht, so hebt er sich stilistisch doch von ihnen ab. Lehmann ist „moderner" in seinem Aufgreifen allerfrühester vorderasiatisch-asiatischer Themenkreise.

Arno Lehmann



Foto: Landesgewerbeamt Baden-Württemberg

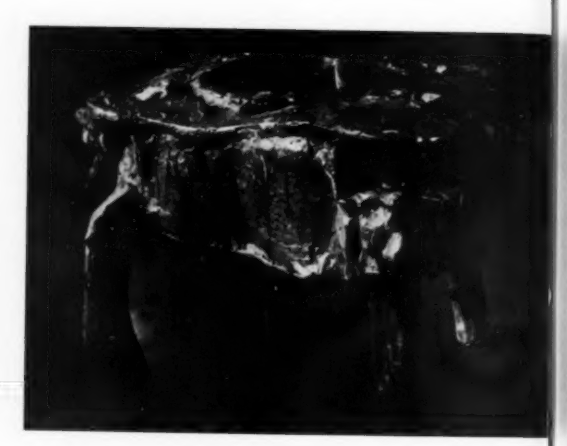


Foto: Sepp Bachleitner-Hofmann, Salzburg



Foto:
Schwarz-Metzger, Stuttgart

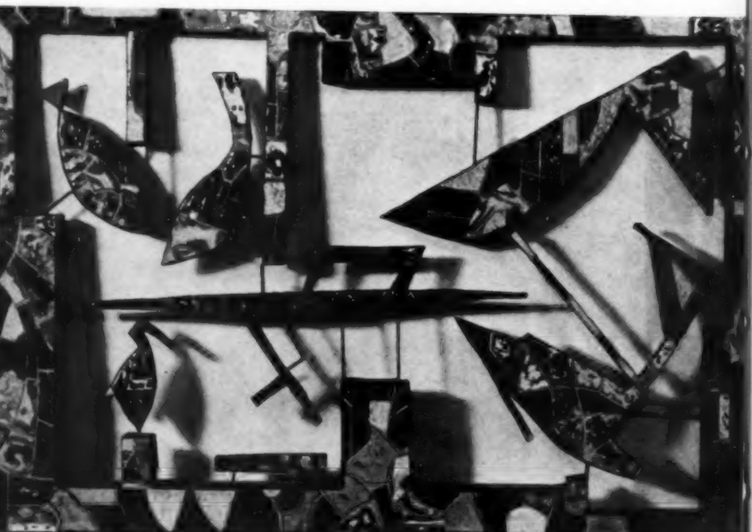


Foto: Landesgewerbeamt Baden-Württemberg

Oskar Kokoschka im Bühnenbild

Es war W i l h e l m F u r t w ä n g l e r s fruchtbarer Einfall, dessen Verwirklichung er nicht mehr erleben sollte, O s k a r K o k o s c h k a für die Gesamtausstattung der „Z a u b e r f l ö t e" von 1955 in Salzburg zu gewinnen. Der deutsche Dirigent ließ sich von dem richtigen Empfinden leiten, daß auch der schwerhändigen Kunst Kokoschkas etwas ewig Knabenhaftes innewohne („Die träumenden Knaben" nannte der Künstler sein erstes Bild auf der Wiener Kunstschau von 1908), darin er sich mit der genialen Kindlichkeit Mozarts glücklich begegnen könne – und diese Begegnung gelang in Schikaneders Zauberstück, dem nun Kokoschkas Dekoration in das musikalische Firmament folgte, in das es Mozarts Töne versetzt hatten. An Stelle der bisher üblich gewesenen ägyptisierenden Stilisierungen verwendete Kokoschka eine wechselnde Farbigkeit, die auf der aus einer Bergwand gehauenen Bühne der Felsenreitschule sowohl in den nach einer eigenwilligen Symmetrie gekoppelten Versatzstücken wie in den bunten phantastischen Kostümen die Handlung begleitete. Immer war Bewegung, und so wanderte sein Tamino von dem blauvioletten Bezirke der Königin der Nacht unter den Zeichen des Tierkreises aus den Steinlogen des Hintergrundes durch die Prüfungen feurig angestrahlter Dämpfe und spukhafter Tiergestalten, die den Weg der Liebenden kreuzten, hinüber zu dem gelbroten Sonnenlande Sarastros. Hier meldet sich in Kokoschka die Erinnerung an eine alte österreichische Barocktradition, die sich heute noch auf einer primitiven Stufe in der „Grottenbahn" des Wiener Praters findet, wo man auf der Fahrt durch ein Reich gespenstiger Finsternis nach schreckhaften Erscheinungen und Belastungen in ein helles Elfenland gelangt, das wieder in das Tageslicht mündet. Denn nichts anderes enthält ja auch der Text der „Zauberflöte", demgemäß eine durch Pein und Angst verschärfte Läuterung durchgemacht werden muß. Schon die dionysischen Mysterien zeigen in den pompejanischen Fresken dieses Motiv, das in Shakespeares „Sturm" seine dichterische Verklärung erfuhr. In Oesterreich lief das über die Bühnenmaschinerie des Barocktheaters von Stranitzky und Kurz-Bernardon bis Raimund, Nestroy und Grillparzer, in dessen „Traum ein Leben" es ebenso gipfelt wie auf einer volkstümlicheren Ebene in Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" und der psychoanalytischen Roßkur, in der dort ein Mensch sich selbst vorgeführt wird. Und rechtens schreibt deshalb Kokoschka über die Figur des Schikanederischen Papageno:

„. . . der Papageno ist und bleibt ein materiell gerichteter, pfiffiger, naschhafter und trinklustiger Kasperl . . . ein Wiener Kasperl . . . wie er Buckerl macht und dienert vor dem Unerwarteten . . . vor dem Unnatürlichen und Spukhaften, das seiner Phantasie nicht proportional ist . . ."

Es geschah nicht zum erstenmal, daß Oskar Kokoschka sich am Bühnenbild versuchte. Das tat er bei seinem Stück „Sphinx und Strohmann, ein Kuriosum", das er zehn Jahre nach der Niederschrift überarbeitete und „Hiob" benannte. In der „Kunstschau" von 1908, wo auch sein Bild „Die träumenden Knaben" die Besucher zu Faustkämpfen antrieb (in jener versunkenen Zeit schlug man sich noch um Kunst mehr als um Politik), traten seine Figuren vor einer grotesken Dekoration in Masken auf; der Skandal brach aus, als jene Dekoration schwarz gekleidete Herren mit Zylindern zeigte, die statt der Gesichter Löcher trugen, in denen zeitweilig ein Kopf erschien, einen Satz sprach und wieder verschwand. In diesem Stück bekennt der sterbende Held am Schluß: „Zur Leidenschaft gehört als Filter Geist, sonst überflutet sie Leib und Seele und macht beide unrein." „Mörder, Hoffnung der Frauen", Kokoschkas Entdecker Adolf Loos gewidmet, zeigt noch deutlicher jene dem späten Strindberg verwandten Elemente einer Angst des Geistes, durch das Blut geschwächt oder verwirrt zu werden, die sich dann in einem magisch expressiven Stück „Der brennende Dornbusch" zu dem Ausruf steigert: „Ich seh einen metallenen Mann an ein brünstiges Tier gesperrt! Habt ihr wohl gesehen, also, daß das Tier aß von seinem Herzen?" In einem späteren Tafelwerk „Die Windsbraut" wird das wieder zum Bild: Mit abweisendem Blick auf dem Rücken liegend starrt der Mann, an den sich wie herangeweht die Frau schmiegt, zum Himmmel. Daß Kokoschka in diesen Stücken Vorläufer einer „Ausdruckskunst" wurde, die damals jenen Namen noch nicht besaß, muß hier ebenso vermerkt werden, wie daß er kameradschaftlich aus dem Gefühl der gemeinsamen Front Dichtungen seiner Zeitgenossen mit seinem Können bei der Interpretation unterstützte, so in seinen Zeichnungen zu Albert Ehrensteins „Tubutsch" von 1912 wie in seinen Bühnenbildern zu meinem Drama „Die rote Straße", dessen Aufführung 1918 die Zensur verbot. Jene Entwürfe, völlig auf Licht und Farbe gestellt, spielten auf ihre Art neben den Personen des Stückes in seinen Vorgängen mit. Am folgerichtigsten geschah das im Szenenbild einer Gassenfront, aus deren Fenstern der seiner Freundin harrende Protagonist höhnisches Gezischel zu hören meint, das sich in auf ihn niederschießenden giftgrünen und gelben Strahlen optisch manifestiert, bis endlich das Erscheinen der Erwarteten die ganze Löstergasse in Rosenrot taucht, über dem ein verzitternder Geigenton liegt.

Schon hier war also sowohl in dem mit der seelischen Retina des Protagonisten empfundenen Schauplatz wie in der Gestaltung seiner durch ihn erlebten Umwelt etwas begonnen, dessen Vollendung dann in der „Zauberflöte" von 1955 überzeugend geriet: Eine Bühnen- und Figurenformung, die durch ihr auf Mozarts Musik abgestimmtes Lichtorchester jene Musik viel unmittelbarer und reiner genießen ließ, als es die bei den früheren konventionellen ägyptisierenden Dekorationen übliche architektonische Belastung je gestattet hatte.

Franz Theodor Csokor

Alexander Archipenko

Grundsätze meiner Kunst

Die Erfindungen in der Kunst und Wissenschaft können durch engstirnige Gesinnungen nicht aufgehalten werden, denn erfinderischer Geist ist unaufhaltbar fortschrittlich mit den schöpferischen Kräften der Natur. Die Evolution des Menschen kann nicht anhalten, denn die Natur geht nicht rückwärts, noch bleibt sie stehen, sonst würde die Welt vergehen.

Die Natur sammelt abstrakte Kräfte an, um konkrete Materie zu schaffen und sie dann wieder in verbesserte Kräfte umzubilden, welche dann folgerichtig verbesserte Materie schaffen.

Dieses Perpetuum mobile entwickelt eine Form aus der anderen. Universales Gesetz ist die Grundlage meiner Erfindungen in der Kunst. Ich benutze abstrakte Ideen, um neue, konkrete Formen zu schaffen, welche abstrakten, geistigen Inhalt projizieren.

Die Ideen von kreativen Wandlungen der Formen in meinem Werk sind verwandt den neuen ästhetischen Problemen, die ich löse. Allerdings ist das nur die Folge von dem wesentlichen Gedankengang, der die Verwirklichung des materiellen Ausdrucks überragt. Es handelt sich um die kreativen Ursachen, welche allgemeine schöpferische Verwandlungen von Energie und Materie produzieren.

Sachverständige Kunsthistoriker stellten fest, daß ich von 1912 an das Ungreifbare, wie Raum, Durchsichtigkeit, Licht, Reflexion und Refraktion in neue Formen der Skulptur gebunden hätte. Diese wurden die Grundsteine der modernen Skulptur. Dasselbe gilt für die konkaven oder negativen Formen. Alles, was negativ ist, kann schließlich im schöpferischen Sinne positiv werden.

Meine Kunst schließt nicht emotionelle Verbindungen mit der Person aus, aber zur Orientation benötigt es schöpferische Psychologie. Man sollte in meinen Formen die geistige Grundlage sehen, die dem Leben der Umgebung und den Formen entspringt. Orientierung müßte auf Verbindungen von Eindrücken mit entsprechenden schöpferischen Erfahrungen des Lebens fundiert sein.

Zum Beispiel in den geschnitzten Plexiglasfiguren sollte man das metaphysische Wesen sehen, das sie enthalten. Es ist nicht eine Puderdose, um das Gehirn des Friseurs zu entzücken.

Ich modelliere Licht, das neue Ausdrucksmittel der modernen Zeiten. Modernes Material war unbekannt in der Vergangenheit.

Meine Skulpto-Malerei ist eine wechselseitige Beziehung von Formen und Farben. Diese sind in Harmonie verbunden oder geistig und optisch in Gegensatz gebracht, je nach der Absicht oder der Wirkung. Es ist nicht polychrome Skulptur, aber eine neue Kunstform, die der Tatsache entspringt, daß in der Natur nichts ohne Farbe ist.

Kreative Psychologie greift über das Materielle hinaus. Das ist der Grund, warum man in meiner Kunst Relativität, Assoziationen und Symbole sehen sollte. Für mich sind sie eine höhere psychologische und physische Realität.

In memoriam Josef Scharl (1896–1954)

Im Dezember vorigen Jahres starb in New York der deutsche Maler Josef Scharl. Während der Beisetzung wurde ein Nachruf Albert Einsteins, der Scharl freundschaftlich verbunden war, in deutscher Sprache verlesen.
Scharls Entwicklung wurde allein vorangetrieben durch seine menschliche, soziale, geistige und religiöse Einstellung. Früh schon ist die Natur kein Lichtdrama mehr für ihn, überwindet er die Richtungslosigkeit des impressionistischen Pinselstrichs, und sein Strichgefüge verrät außer der farbigen Differenzierung mehr linear gerichtete Absichten. In den dreißiger Jahren tritt noch als besonderer Ausdrucksträger seines Bildes die lineare Begrenzung von Flächeneinheiten hinzu; das Mosaik graphischer Kleinformen wird beibehalten.
Scharl ging es sowohl um das Tafelbild als auch um eine festere, im Aufbau mehr der Wand verpflichtete Malerei. Wie er seine Figuren in die Fläche zu setzen wußte, darin erinnerte er in seinen typisierenden Bildnissen an die Altdeutschen. Seiner das Ornament – freilich nicht das „manische" Ornament van Goghs – suchenden Formensprache eignete derart vornehmlich das graphische Element, wobei er mit dem Pinsel gewissermaßen zeichnete. Nie waren die artistischen Belange solcher Kunst nur gewollt oder intellektuell konstruiert; stets behielt er Kontakt mit der Dingwelt, und eine präexistente Schönheit, das Häßliche sublimierend, „löste bei ihm den Konflikt zwischen Gut und Böse im Reiche der Form".
Wie Max Beckmann gab Scharl das Schicksal des Menschen in großartigen Visionen wieder. So ist er mit unerbittlicher Konsequenz seinen Weg zu Ende gegangen, tat er den Schritt vom Maler zum Gestalter. In einem seiner letzten Briefe an den Unterzeichneten heißt es denn: „Ich arbeite viel, das gibt mir Trost und Kraft, alles auszuhalten, was eben ausgehalten werden muß."
Josef Scharl wurde 1896 in München geboren. Von 1919 bis 1921 studierte er dortselbst an der Akademie. Er war Albrecht-Dürer-Preisträger und erhielt den Rom-Preis. 1933 hatte er seine zunächst letzte deutsche Ausstellung in Deutschland. 1938 ging er in die USA. K. F. Ertel

Der Maler Jankel Adler

Zu unserer Abbildung im letzten Heft

Der Maler Jankel Adler, geboren am 26. Juli 1895 in Tuszy bei Lodz, gestorben am 25. April 1949 in Albourne bei London, gehört zu jenen Ostjuden, denen Deutschland zur geistigen Heimat und zum Verhängnis wurde. Warschau und Belgrad sind Lebensstationen auf dem Weg nach Berlin; dort schreibt Adler für Herwarth Waldens „Sturm"; in Barmen findet er in Gustav Wiethüchter seinen Lehrer; Düsseldorf wird zur Wahlheimat und bringt ihm die Freundschaft Paul Klees. Als das Werk wächst und zu Eigenart und Erfolg kommt, zwingt das Jahr 1933 zur Emigration. Adler irrt durch den Balkan und Italien. In Cagnes-sur-Mer bietet die Nachbarschaft Picassos Ruhe und Ermunterung für neues Schaffen. Nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges gibt England ein Asyl. Dort verbringt er die letzten Lebensjahre in einer erstaunlichen Steigerung und Verdichtung des Werkes.
Die Malerei Jankel Adlers ist in Deutschland kein Begriff. Seine Bilder und Graphiken aus den deutschen Jahren verbargen sich in Privatbesitz oder verbrannten im Bombenkrieg. Das reife Schaffen der späteren Jahrzehnte blieb unbekannt. Harald Seiler, der Direktor des Städtischen Museums in Wuppertal, hat es jetzt dankenswerterweise unternommen, den Maler Jankel Adler erneut in Deutschland vorzustellen. Aus Privatbesitz und dem in England verwahrten Nachlaß brachte er eine Ausstellung zusammen, die in etwa 100 Werken die Entwicklung und den Rang dieses Malers zwischen Völkern und Zeiten darlegt. Was sie zeigt, bedarf nicht der Anteilnahme am menschlichen Schicksal des Mannes, um interessant zu werden. Es ist Kunst, die für sich steht. Man hat ihr einen Ort zwischen Klee und Picasso angewiesen. Adler sagte dazu: „Das ist kein schlechter Platz!" Er war jedoch nicht Klee und nicht Picasso, sondern am Ende eben Jankel Adler.
Er war in jungen Jahren Graveur gewesen. Etwas von der metallischen Strenge und der präzisen Linie, die diesem Metier eignen, wirkt bis in seine letzten Bilder. Das „Irische Mädchen" steht wie eine Plastik aus getriebenem Blech in einem hallenden Raum. Die „Zwei Figuren" von 1944 sind wie farbige Drahtplastik. Gestalt und Raum der Bilder geben einander eine merkwürdige intensive Monumentalität. Sie wird optisch bestärkt durch die Farben, die, mit Sand vermischt, die Illusion der Wand gewinnen oder in einem metaphysischen Glühen die Nähe der Glasmalerei suchen. Ihr Thema ist der Mensch. Er ist einsam und hintergründig, voll Kraft und Gewaltsamkeit und zugleich ein Gefäß der Angst auf der Grenze der Zeiten. Die Grenze wird zum „Thema" der „Zwei Figuren" von 1944: im Hintergrund sitzt der alte Mann, vielleicht Rabbiner, Leitbild der väterlichen Welt im Osten, aus der Jankel Adler aufbrach zur großen Wanderschaft des Jahrhunderts, vorn füllt das roboterhafte Wesen des Zeitalters metallisch, klobig und gewalttätig den Raum und rüstet sich zu dämonisch-martialischem Aufbruch. Alte Themen aus Bibel und Geschichte werden unter Adlers Händen in diesen Jahren zu ähnlich unheimlichen Symbolen. Graphiken variieren dieses Grundthema und machen es in schwarzen Schlagschatten auf weißem Grund härter und noch unausweichlicher. Adler hatte sich selbst und sein „Thema" gefunden. Um so mehr bedauert der Betrachter heute, daß der Tod ihm bald darauf den Pinsel aus der Hand schlug. Anton Henze

Maurice Utrillo (1883–1955) zum Gedenken

Am 9. November vergangenen Jahres wurden die sterblichen Ueberreste Utrillos auf dem kleinen Friedhof St. Vincent zu Grabe getragen. Damit endete eine erfolgreiche, doch tragische Existenz. Den „Erfolg" bezeugt das hinterlassene Vermögen von 400 Millionen frs., gleich 4 Millionen DM. Wie Lautrec, wie Modigliani gehört Utrillo, der uneheliche, frühzeitig dem Trunk verfallene Sohn der großen Malerin Suzanne Valadon, zu den peintres maudits. „Utrillo, das ist der Maler wider Willen", schrieb ein französischer Kunstschriftsteller und ein anderer nannte ihn ein Genie ohne Talent. Seine Mutter war hart zu ihm und die Welt behandelte ihn als ein verlottertes Subjekt, bis der große Erfolg kam, der Ruhm, der Reichtum, das Schloß ... Dann wurde er zum enfant gaté der Pariser Gesellschaft und des internationalen Kunsthandels. Aber Utrillo blieb das mißratene Kind, das er schon immer war, dem Dämon Alkohol ergeben, von Zeit zu Zeit von Genieblitzen durchzuckt. Seine Herzensangst war groß, sein Heimweh nach den Montmartregassen der Kindheit unstillbar. Ob er mit Lucie, seiner ehrgeizigen, energischen Frau, glücklich war? Ob er in seinen inbrünstigen Gebeten den Seelenfrieden fand? Ob er je von seinen Kunstleistungen überzeugt war? Niemals hörte man ihn sagen: „Ich bin mit diesem Bild zufrieden". Bereits physisch geschwächt – aber sobald er den Pinsel ergriff, hörte seine Hand auf zu zittern – willigte er noch vor seinem Tode ein, den Saal der Kommission für die schönen Künste im Pariser Rathaus mit zwei Panneaux in den Ausmaßen von 3,00:1,20 m zu dekorieren: sie sollten die Butte von Montmartre, seine mit ihm sterbende Kindheitslandschaft, darstellen. Zugleich mit seiner Zusage entrang sich ihm der Stoßseufzer: „Wie gern würde ich endlich in der Wüste arbeiten!" lz



K. Gotsch, Bildnis Kokoschka

Bildnisradierungen von Fritz Schaefler

Der Maler Fritz Schaefler, geboren 1888 in Eschau im Spessart und in Köln 1954 gestorben, gehört zu den Talenten des Expressionismus, die zu Lebzeiten nicht in ihrer Bedeutung gewürdigt wurden. Schaefler hatte sich in München vor dem ersten Weltkrieg an Weisgerber angeschlossen, nach dem Krieg war er auf sich selbst gestellt. Von den Meistern der „Brücke" fühlte er sich von Kirchner und Heckel angezogen, ohne ihnen zu verfallen. Wie seine Malkunst, vor allem seine wundervollen Aquarelle sich formten und wandelten, soll hier nicht berührt werden, wo nur von seiner graphischen Produktion die Rede ist.

Im Herbst 1916 war Schaefler im Westen schwer verwundet worden. Ein Kopfschuß mit nachfolgendem Aufenthalt im Lazarett für Gehirnverletzte ängstigte ihn und hat ihm auch später noch viel zu schaffen gemacht. Im Winter 1917 hielt Schaefler Skikurse für Gebirgsjäger in Oberbayern ab. In dieser noch soldatischen Zeit zeichnete er viel: Landschaften, Soldaten, Wirtshausstuben. Erst 1918 kam er zur Radierung, die er dann bald zum wichtigsten Ausdrucksorgan erkor.

Schaeflers Radierungen sind samt und sonders Kaltnadelarbeiten. Er radierte auf weichen Zinkplatten, und da er die Druckerschwärze selber auftrug, um immer neue Schwarzweiß-Wirkungen hervorzubringen, ist jedes Blatt ein einmaliges Kunstwerk. Bei dem weichen Material der Metallplatten wäre eine hohe Zahl von Abdrucken sowieso unmöglich gewesen, aber Schaefler verlor auch bei seiner ununterbrochen auf Neues bedachten Arbeitskraft schnell die Lust, immer den gleichen Vorwurf zu drucken, so daß die Zahl der Abdrucke jeweils sehr klein geblieben ist.

Schaefler mußte sich 1918 von der Seele schreiben, was an Düsterem und wüsten Erinnerungen und Vorstellungen aus Kriegserlebnissen und krankhaft gesteigerter Phantasie damals in ihm aufstieg. Wahnsinn, Qualen aus bewußter und unterbewußter Schuld sowie die Tragödien des Krüppeldaseins waren Vorstellungen, die Schaefler bedrängten, und deren er nun in einer Anzahl von Radierungen Herr zu werden suchte. Die Vorwürfe seiner Radierungen aus dem Jahre 1918 sind bezeichnend: Trommelfeuer, Irre, Erlösung (eine Irrenhausszene), Irrengarten, Schrecken im Irrenhaus, das Laster, Gewalttat, Qualen des Krüppels. Vielfach formte seine gequälte Phantasie auch religiöse Themen: Die große und die kleine Matthäuspassion 1918, Verspottung Christi, Am Kreuz, Hiob.

Im Tiefsten aufgewühlt von den Schrecken des Krieges und der stürmischen Zeit, die ihm folgte, hat Schaefler damals auch die ersten Porträtradierungen, Selbstbildnisse in ekstatischer Vergeistigung geschaffen, die zum Besten der expressionistischen Graphik überhaupt gehören. In München lernte Schaefler 1919 Georg Kaiser kennen. Er verehrte in dem damals 42jährigen dramatischen Dichter, der als geistiger Erbe Frank Wedekinds gelten durfte, weniger den Autor des „Rektor Kleist" mit dem Drum und Dran des durch den Angriff der Zensur berühmt gewordenen Naturalisten als den durch die Dramen „Gas" 1918 und das dreiteilige Werk „Hölle, Weg, Erbe" 1919 zur Sprache gekommenen Expressionisten, der ihm im Bereich der Dichtung als Gestalter der Vision des neuen Menschen erschien. Den mitteldeutschen Rundschädel des Magdeburgers Kaiser hat Schaefler auf seiner Bildnisradierung ins Kantige und Hochformige gesteigert, mit dem Auseinandergehen der wäßrig hellen Augen aber den dichterisch visionären Blick, der Künftiges sieht, vorzüglich getroffen. Diese und andere frühe Bildnisradierungen haben ein meist kleines Format. Von weiteren Bildnissen, die Schaefler um 1920 radiert hat, sind die seiner Eltern, dann die von Heinrich Mann und Roda Roda, von dem Architekten Hans Hansen und dem Maler Hans Schiebelhut die wichtigsten.

Zahlreiche Landschaftsradierungen entstanden auch in diesen Jahren, als Schaefler in Stock bei Prien am Chiemsee lebte. Seine Kunst wuchs und beruhigte sich in der ruhigschönen oberbayerischen Landschaft und im Verkehr mit den einfachen Menschen, wovon die Radierungen pflügender Bauern, von Schusterwerkstätten und Kuhställen zeugen. Mit der inneren Freiheit, die Schaefler in einem ungestörten Schaffen nach 1920 gewann, kam er auch zu einer kräftigeren Ausdrucksform in seinen Gemälden und Radierungen, die sich im zügigeren Strich und im größeren Format notwendigen Ausdruck suchte. Diesen Jahren um 1923 gehören einige schöne Bildnisradierungen an, darunter die des Psychiaters Ernst Grünthal und die Heinrich Wölfflins.

Die Wölfflin-Radierung mit ihrer markigen Strichführung entstand im Sommer 1923. Ich hatte Wölfflin gebeten, dem Maler eine Sitzung zu gewähren, die dann im Kunstgeschichtlichen Seminar in München stattfand. Wölfflin war in ein Buch vertieft. Einige Tage später erzählte ich Wölfflin, wie froh der Maler gewesen wäre, daß er so ruhig gesessen und ganz vertieft gelesen habe. Auf diese Weise habe er ihn zuerst schnell mit Bleistift skizzieren können, dann aber auch gleich noch auf die Platte radiert. „Ich habe gar nicht hingeguckt", sagte Wölfflin, „aber ich wunderte mich, warum er nachher auf einmal so kratzte." Schaefler hat zwei Fassungen des Wölfflin-Bildnisses radiert. Die erste zeigt eine geistige Spannung, die fast schon verklemmt wirkt, die zweite Fassung hält sich dann genauer an die Bleistiftzeichnung. Sie gehört zu den stärksten Ausdrucksköpfen in der Graphik der zwanziger Jahre. Es ist auch mit rund 40 cm Höhe und 33 cm Breite die größte Platte, die Schaefler radiert hat. Von jedem Plattenzustand fertigte er nur je drei Abzüge auf größtem Büttenpapier an. Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die nach der Inflation gegen Mitte der zwanziger Jahre im besonderen für die frei schaffenden Künstler eintraten, veranlaßten Schaefler, nach Köln zu übersiedeln. Dort fand er ein ganz neues Arbeitsfeld im Malen von Altartafeln und besonders in der Glasmalerei, worin er neue Wege zu gehen versuchte. Die Graphik versiegte. Einige Holzschnitte sind noch entstanden, aber von neuen Radierungen ist dann leider nicht mehr die Rede gewesen.

Kurt Gerstenberg

AUSSTELLUNGEN

Hilde Spiel

Londoner Kunstchronik

Portugiesische Kunst in London

Portugal ist ein Stiefkind im Kulturraum Europas. Ueberschattet vom großen Nachbar Spanien hat es nie vermocht, seine Dichter, Maler, Bildhauer und Architekten der Außenwelt bekannt zu machen. Nur wer das schöne Land am westlichsten Ende unseres Erdteils bereiste, wußte Wunder zu berichten von seinen Klöstern und Kathedralen, die sich blendend weiß, formstreng oder überschwenglich geschmückt, von einem brennend blauen Himmel abheben. Coimbra, Oporto, Evora sind uralte Städte von einzigartiger architektonischer Tradition. Doch die bildenden Künste Portugals in ihrer Gesamtheit zu überblicken, blieb dem Besucher wie dem Einwohner dieses Landes versagt. Nun hat eine Freundschaftsgeste, die es seinem ältesten Verbündeten England erwies, nahezu ein Jahrtausend portugiesischer Plastik, Malerei und dekorativer Kunst in den Räumen der Londoner Royal Academy versammmelt.

Es ist eine einzigartige und kaum wiederholbare Schau. Sie eröffnet Ausblicke nicht nur auf Epochen, in denen allgemein europäische Einflüsse verwandelt und ausgestaltet wurden, sondern vor allem auf die Glanzperiode portugiesischer Kunst unter dem Mäzen König Manuel I. (1495 bis 1521), den man den ‚Glücklichen' nennt. Diesen manuelischen Stil an zahlreichen Beispielen studieren zu können, seine exotischen, von gerillten Säulen, gotischen Rautenstäben und barocken Ranken, maurischen Motiven und seltsam einverleibten Tiergestalten an – in Abbildungen gezeigten – Bauwerken, an Skulpturen und Schmiedearbeiten kennenzulernen, gleicht der erregenden ersten Begegnung mit einer kleinasiatischen oder orientalischen Kultur.

Vielerei in dieser Ausstellung zeugt von der Pracht der manuelischen Epoche. Doch nichts reicht an ihr Glanzstück heran, an jene berühmte Monstranz von Belem, die König Manuel von seinem Goldschmied Gil Vicente aus dem ersten Gold, das Seefahrer aus Indien mitbrachten, anfertigen ließ. Auf gotischem Postament, das mit Vögeln, Schnecken, Muscheln verziert ist, knien über einem ebenfalls reich geschmückten Sockel alle zwölf Apostel, in vielfarbigem Email koloriert, um das gläserne Behältnis der Hostie. Darüber thront ein Pavillon aus zartestem Goldfiligran, der die Gestalten Gottvaters und der Taube umschließt. Allenthalben

sind zentimetergroße Engelsfiguren mit Posaunen und Violen angebracht, und verschwindend kleine Chimären ragen noch von der Spitze des Baldachins.
So eindrucksvoll die manuelischen Kunstschätze sind, man lernt den ganzen Umfang und Reichtum portugiesischer Kultur doch nur aus dem Gesamtbild kennen, das sich aus der vorhergegangenen und darauffolgenden barocken Periode ergibt. Kapitäle der Kathedrale von Coimbra, die ihren Weg nach London fanden, deuten auf das erfinderische dekorative Geschick jener frühen Steinmetzen hin, und die Madonnen und Heiligen des Meisters Pero, etwa zweihundert Jahre später, sind nicht weit von der naiven Inbrunst deutscher Kirchenkunst entfernt. Das weitaus ergreifendste Bildwerk jener Zeit ist ein großer gekreuzigter Christus, der von einem unbekannten Holzschnitzer von Coimbra herrührt und in seiner menschlichen Todesangst und göttlichen Verklärung ein vollendeter Ausdruck gotischer Kunst und Verinnerlichung ist.
Im fünfzehnten Jahrhundert trat das einzige große Genie Portugals auf den Plan, Nuno Gonçalves. In London ist, zum erstenmal außerhalb Portugals, das gesamte große Polyptichon ‚Die Anbetung des hl. Vincent' ausgestellt, etwa 1465 für das Kloster des Heiligen in Lissabon geschaffen. Sechs Flügel schildern den Hof Königs Alfonso V. und verschiedene Bevölkerungsgruppen aus der Zeit der großen Eroberungen. Benediktinermönche, Kleriker, der Leibarzt und Chronist des Königs, Herzöge, Schiffskapitäne, Fischer, Mauren, Juden, Pilger sind um die Gestalt des portugiesischen Schutzpatrons gruppiert. Obgleich der Einfluß eines Jan van Eyck hier unverkennbar am Werk ist, kommt dem Gemälde eine Ruhe, Gemessenheit und feierliche Würde zu, die ihm, im Verein mit seiner meisterlichen Komposition und Farbgebung, einen Ehrenplatz im europäischen Quattrocento zuweist.
Auf die künstlerische folgte die materielle Blütezeit. Nach der Entdeckung Brasiliens im Jahr 1500 werden die Malerei und Plastik des Landes von einem Zustrom ausländischer Künstler verallgemeinert und europäisiert. Gegen Bildhauer wie Odarte, Chanterene, Joao von Rouen, die in ihre neue Heimat die Verfeinerungen der französischen und italienischen Renaissance tragen, steht der nationalbewußte Portugiese Thomé der Aeltere auf. Seine hl. Elisabeth, deren schlichter Faltenwurf und strenge Haltung die beredte Ausdruckskraft des Gesichtes um so packender erscheinen lassen, führt die heimische Schule weiter. Doch er ist der letzte Meister seines Volkes. Von Figueiredo im 16. bis zu de Sequera im 18. Jahrhundert sind fremde Einflüsse in den bildenden Künsten nicht mehr wegzudenken. Und das reine Barock portugiesischer Prägung, starr und überladen, reicht an seine Vorbilder nicht heran.
Die Ausstellung ist ergänzt durch Gobelins, Teppiche, Möbel, Metallarbeiten und Fayencen, die zu allen Zeiten der portugiesischen Geschichte auf die Phantasie, den Geschmack, die Abenteuerlust des Nationalcharakters schließen lassen. Portugal hat lange vor den Niederlanden die Geheimnisse chinesischer Töpferei entdeckt, importiert und imitiert. Seine Teller und Krüge, vor allem aber seine berühmten Kacheln (Azulejos) sind erlesene Stücke in jener weißen und sanftblauen Tönung, die wir heute allein dem Delfter Porzellan zuschreiben. Ein ganzer Saal ist der Kolonialkunst gewidmet, die im Verein mit persischen, indischen, afrikanischen und japanischen Motiven entstand. Schließlich kam aus dem ‚Museum der goldenen Kutschen' in Belem eine Staatskarosse der Königin Maria Francisca angefahren, die der imperialen Vergangenheit des kleinen iberischen Staates Genüge tut. Als Ueberblick über ein Jahrtausend künstlerischer Betätigung, als Versuch, eine wenig bekannte Kultur in allen ihren Wandlungen zu illustrieren, ist diese Schau ein Ereignis von europäischer Bedeutung.

El Grecos „Der Traum Philipps II." Zu einer Neuerwerbung der National Gallery

Als die National Gallery vor einiger Zeit verlauten ließ, sie beabsichtige, einen El Greco im Werte von 480 000 DM zu erwerben, brach eine heftige Kontroverse los. Das englische Schatzamt war genötigt worden, mehr als zwei Drittel dieses Betrages beizustellen, und die öffentliche Meinung war sich keineswegs darüber einig, ob die Schönheit und der Seltenheitswert des Bildes eine solche Belastung des Staatssäckels rechtfertigten. Das Bild, seit etwa hundert Jahren in englischem Privatbesitz, war von Oberst Sterling in der Schweiz zum Verkauf angeboten worden. Um England den Verlust des Kunstwerks zu ersparen, hatte sich die National Gallery bereitgefunden, den verlangten, selbst für einen Greco ungewöhnlich hohen Preis zu bezahlen. Gegner dieser Entscheidung wiesen darauf hin, daß es sich hier um ein Werk handle, das erst im Jahre 1853 aus französischem Besitz erworben und nach England gebracht worden sei, und somit kein Grund bestehe, es für alle Ewigkeit hierzulande „festzufrieren". Dagegen wurde angeführt, der gesamte englische Kunstschatz sei grausam verringert worden, als Cromwell im siebzehnten Jahrhundert die großartige Bildersammlung Karls I. im Ausland verschleudert habe, und so müsse man immer noch alles tun, um die Ausfuhr wertvoller Werke zu verhindern.
Inzwischen ist die Auseinandersetzung abgeflaut, das Bild hängt im spanischen Saal der National Gallery nahe von zwei anderen El Grecos, und das Publikum hat selbst Gelegenheit, sich von seiner Bedeutung zu überzeugen. „Der Traum Philipps II." ist ein überraschend kleines Gemälde – etwa 58×35 cm im Format. Es stellt eine erste oder zweite Version der „Anbetung des Namen Jesu Christi" im Prado dar. Man wäre versucht, es als Skizze zu bezeichnen, fänden sich nicht hier alle entscheidenden Wesenszüge des großen Seitenstücks vollendet durchgeführt. Philipp II., eine bleiche, schwarz gekleidete Figur, kniet inmitten grellbunter Visionen, die in El Grecos üblichen vier Grundfarben leuchten. Hinter ihm, im Höllenschlund, lechzen die Verdammten. Im Fegefeuer reinigen sich die Seelen. Auf Erden ist Philipp von Sündern, von Gerechten und von den geistlichen Vermittlern der Erlösung umgeben, deren Blick wie der seine hinauf zur Apotheose des heiligen Namens gerichtet ist. In jenem Kontrast zwischen dem bleichen, düsteren Träumer und dem farbenprächtigen Traum spiegelt sich die tiefe Religiosität des Künstlers, der den ewigen Dingen eine lebensfrischere Wirklichkeit verleiht als der schattenhaften irdischen Existenz.
Verglichen mit El Grecos großen, halb realen, halb mystischen Kompositionen wie etwa dem „Begräbnis des Grafen Orgaz", ist dieses kleine, farbig ein wenig krude Bild ein Werk zweiten Ranges. Dennoch handelt es sich hier zweifellos um ein wertvolles Kulturgut der europäischen Malerei – auch wenn es dem einfachen Mann schwer fällt, den Gegenwert von 480 000 DM darin zu entdecken.

John Anthony Thwaites

Schwerarbeiter der Kunst

Eine Ausstellung mit den Arbeiten junger britischer Bildhauer geht gegenwärtig durch Deutschland und besucht München, Stuttgart, Freiburg i. B., Karlsruhe, Recklinghausen und Düsseldorf. Die nachfolgenden Notizen beabsichtigen dazu einigen Hintergrund zu geben.

„Ist das nicht merkwürdig?" sagte ich zu Bernard Meadows, ehemals Assistent bei Henry Moore. „Diese Menge von Plastik in England jetzt, dort wo es niemals welche gegeben hat; während die Malerei ganz die gleiche bleibt." „Das macht Henry", antwortete er prompt. „Tatsächlich, Moore allein . . . ?" „Ich kann Ihnen nur sagen, Henry hat *mir* das Arbeiten beigebracht. Wenn wir eine Ausstellung vorbereiteten, waren wir dabei von fünf Uhr früh bis abends um zehn. Nicht wie die Maler, die spät aufstehen, ein bißchen am Vormittag tun, ein leichtes Lunch essen und dann spazieren gehen!" „Wie Elie Faure sagt: ‚Der französische Künstler ist ein Schwerarbeiter, im Dienste des Mannes der Gesellschaft, der englische dagegen ist selbst ein Mann der Gesellschaft, der als Amateur arbeitet'." „Genau so sind die Maler auch jetzt noch", stimmte Meadows zu.
Ich sah zu ihm hin, wie er da stand, kräftig und heiter. Unwillkürlich dachte ich an die anderen, die mit ihm nach dem Kriege Bedeutung erlangt haben: an Armitage, dem alles so leicht von der Hand geht; den mächtigen und dabei so scheuen Chadwick; an Reg Butler, Ex-Hufschmied und Ex-Architekt, jetzt berühmt geworden durch seinen *Unbekannten Politischen Gefangenen*; dann an Paolozzi, der einem sizilianischen Bauern gleicht; oder an Adams und Thornton, mit dem Aussehen von intelligenten Mechanikern; und zuletzt wäre da der lange MacWilliam, mit der melancholischen und zugleich humorvollen Höflichkeit des irischen Landarbeiters. Wie Moore selbst sind sie alle tatsächlich Schwerarbeiter in der Kunst, zwar nicht mehr im Dienste des Mannes der Gesellschaft, sondern im Dienste der Gesellschaft selbst.
So wie Sir Herbert Read bemerkte, war Moore Englands erster Bildhauer seit dem Mittelalter. Am Anfang waren viele von seinem Stil beeinflußt. „Wir dachten alle nur in Knubbeln", murmelte MacWilliam, über eins seiner frühen Stücke gebeugt. Einige wie Meadows hatten große Mühe, sich davon freizumachen. Das Gute an Moore war jedoch seine befreiende Kraft, die den jungen Männern sozusagen den Anschluß zum europäischen Stromkreis gab. Der Verlauf der Zeit hat sie dann – ebenso wie ihn – in entgegengesetzter Richtung zu der seiner frühen Arbeiten geführt. Reg Butler (geb. 1913) war der erste, der die neue Richtung witterte. Bei seiner Arbeit nahm die Stahlkonstruktion den Platz des behauenen Steines ein; die Masse gab dem metallumspannten Raum den Weg frei; und ein Rhythmus, der alles durchzog, ersetzte die monumentale Komposition. Ge-



Kokoschka, Die Tochter des Akrobaten

rade dann, als seine käfigartigen Figuren den Stil so bestimmt hatten, daß englische Ausstellungen fast wie Vogelhandlungen aussahen, erfand Butler eine Bronze-Schalen-Technik, die ihm die Möglichkeit gab, ausgehöhlte Körper ohne Gewicht herzustellen. In neueren Arbeiten wie dem Entwurf für eine heilige Katharina verbindet er diese mit Raum und Rhythmik der Bewegung – und mit der Erotik, etwas sadistisch, die mehr für seine Popularität in England getan hat, als die meisten zugeben würden.
Zwei der schöpferischen Bildhauer in der neuen Welt des Raumes, Robert Adams und Eduardo Paolozzi, sind unverständlicherweise in dieser Ausstellung nicht vertreten. Die übrigen der neuen Bildhauer haben sich ungefähr parallel entwickelt. Lyn Chadwick (geb. 1914) kommt nicht von der figürlichen Plastik, sondern vom technischen Zeichnen und Ausstellungsentwurf her. Er begann mit Mobilen und solchen Konstruktionen von ziemlich drohendem Charakter wie Das Auge. Dann setzte auch er Körper in seinen Raum, aus Zement mit Eisenpulver gemischt und in einem Metallrahmen getragen. Seine Entwicklung ist von der beweglichen zur statischen Plastik gegangen, von surrealen Abstraktionen zu anthropomorphen Figuren, nicht unähnlich denen von Max Ernst. Diese letzteren dürften ihm aber als Thema nicht wichtig sein, sondern stellen so viel vom Figurativen dar, als er für seine dynamischen, dramatischen und plastischen Bestrebungen braucht.
Kenneth Armitage (geb. 1916) ist der Bildhauer der modellierten Fläche, die er in eine freistehende plastische Form gebracht hat. Aus dieser beschwor er seine – oft witzigen – Gruppen, mit einem Minimum an Einzelheiten. Er bearbeitete sie, um das Licht einzufangen und damit die Oberfläche zu durchbrechen. Er stellte die Flächen spitzwinklig zueinander und brachte damit einen Rhythmus von Spannung und Ruhe in das räumliche Element hinein. Jetzt, in seinen letzten hier gezeigten Arbeiten, fangen die Flächen an, sich aufzublasen in gewichtslose Körper gleich Ballonen, zuweilen mit Spinnenbeinen.
Frei von Moores polierten Knochen- und Knollenformen, begann Meadows (geb. 1915) zuallererst, die Masse zu erschüttern. ‚Unplastische' Themen, wie flügelschlagende Hähne und Wasservögel, ermöglichten ihm, Formen in den Raum zu stoßen und ihre Oberflächen mit graphischen Linien zu durchschneiden. Und damit ist die rhythmische Stärke und Vitalität seines Werkes in den letzten Jahren erstaunlich gewachsen. Seine Zeichnungen zeigen die monumentale Qualität, welche durch die flatternde Oberfläche seiner Plastik nach teilweise verborgen bleibt. Meadows aufgeplusterte Hähne und seine giftigen Krabben tragen auch einen Kommentar auf das menschliche Wesen in sich, allerdings durch rein plastische und nicht literarische Mittel.
Auch L. T. Thornton (geb. 1925) benutzt ‚unplastische' Themen: Mann, Türöffnend, oder Mann, von den Stelzen fallend, mit fast demselben Ziel. Er arbeitet mit Bündeln dünner Metallstäbe. Zusammengepreßt, ergeben sie dichte Körper, welche dann in den Raum splittern. Diese vibrierenden Körper, die den Raum intensiv machen, lassen an Soulages Malerei denken; aber sie sind durchaus dreidimensional. Eine Serie von Fassaden, Gerüsten aus schmalen Streifen von roh bearbeitetem Metall, zeigen Thorntons architektonische Seite. Der Raum ist nicht mehr eine Einheit, und die Aufeinanderfolge deutet das zeitliche Element an.
F. E. MacWilliam (geb. 1909) ist der Eklektiker der Gruppe. Er ist am besten bekannt durch seine mehr oder weniger surrealistischen Einfälle, wo naturalistisch modellierte Glieder oder Gesichtszüge individuell dargestellt sind und alles übrige weggelassen ist. In letzter Zeit hat er sich an die Richtung von Giacometti und Richier angeschlossen; und die unter diesem Einfluß stehenden Eva und Lazarus haben neben dem literarischen auch plastischen Charakter.
Die anderen vier in dieser Ausstellung vertretenen Bildhauer Dalwood, Clatworthy, Mesdemoiselles Frink und Young sind an sich kaum mehr als Studenten. Nur einer von ihnen ist gerade über Dreißig. In jedem fühlt man das Talent durch die Banalität der geborgten Formen hindurch. Es mag manchem merkwürdig erscheinen, gerade sie in einer internationalen Ausstellung herauszustellen; jedoch es ist ein Teil der Politik des British Council und Arts Council, gleichsam als Patron die Jungen zu ermutigen. Dieses Patronat hat der ganzen Entwicklung der jungen englischen Bildhauerei eine Möglichkeit gegeben.

Das Bild des Menschen?

Die vorjährige Ausstellung der Ruhrfestspiele in Recklinghausen zeigte in etwa 180 Bildern, Plastiken, Graphiken und Bildteppichen „Das Bild des Menschen in Meisterwerken europäischer Kunst". Alte Kunst, beginnend mit dem 6. vorchristlichen Jahrhundert, und Werke der Gegenwart waren in geschickter Ausstellungstechnik konfrontiert. Moderne Bilder wurden solcherart durch die geschichtlich erhärtete Form und Qualität alter bestätigt und bestärkt. Weniger gut bekam die Methode der Frage nach dem Bild des Menschen; ihr wäre eine strenge Chronologie dienlicher gewesen. Trotzdem wurde am Beispiel deutlich, daß nicht jedes Bild des Menschen porträthaftes Menschenbild ist. Große Epochen meinten mit der menschlichen Gestalt was anderes als den Menschen. Sie abstrahierten sein Erscheinungsbild daher und reduzierten es zum Zeichen. Das waren die Zeitalter der Götter und Gottes. Ihnen gegenüber sind die Zeiten eines porträtnahen Menschenbildes „ephemere humanistische Episoden". (Malraux)
Das war eine Anwort auf die Frage nach dem Bild des Menschen in der Kunst. Sie ergab sich für die Gegenwart an Bildern und Bildwerken, denen die Gestalt des Menschen zugrunde liegt. Die absolute Malerei und die gegenstandslose Plastik wurden von der Ausstellung nicht befragt. Das andere „Bild des Menschen", sein volles Sein in der Zeit, das sich seit van Gogh und Cézanne unabhängig vom Thema des Menschenleibes im Kunstwerk exemplarisch verwirklicht, kam nicht zur Diskussion. Außerhalb der Betrachtung blieb auch die Fotografie; die Frage, ob das porträthafte Bild des Menschen – als Kunstwerk – ihr zufällt, wurde nicht erörtert.
Die Frage nach dem Bild des Menschen wurde mit den hergebrachten, im 19. Jahrhundert fixierten Kunstbegriffen gestellt. Die Fülle vorzüglicher Einzelwerke ergab jedoch eine große und erregende Ausstellung, die ein glücklicher Start für Thomas Grochowiak, den neuen Direktor der Städtischen Kunsthalle in Recklinghausen, war. A. H.

Deutsche Kunst für Amerika

In den großen Städten der Vereinigten Staaten wird im Jahre 1956 eine repräsentative Ausstellung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts gezeigt. Sie heißt: „A Mid-Century Review: German Watercolors, Drawings and Prints". Initiator und Auftraggeber ist die Kultur-Abteilung des Auswärtigen Amtes der Bundesrepublik; die Gestaltung lag in Händen von Frau Dr. Leonie Reygers, Direktorin des Museums am Ostwall in Dortmund.
Die Auswahl setzt ein mit dem Aufbruch der „Brücke" um 1905. Wer seitdem Rang und Gewicht in der deutschen Kunst erreichte, ist mit drei bis vier Aquarellen, Zeichnungen, schwarz-weißen und farbigen Druckgraphiken oder Bildhauerzeichnungen vertreten. Das Schaffen der unmittelbaren Gegenwart tritt gegenüber der geschichtlichen Entwicklung zurück; die jüngeren Maler unserer Jahre werden in einer zweiten Ausstellung in Amerika zur Geltung kommen.
Die Meister der „Brücke": Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein und Müller treffen den Betrachter in der urtümlich-expressiven Gewalt früher Blätter. Nolde überrascht mit malerischen Lithographien hoher Intensität aus dem Jahre 1913. Die jungen Männer des „Blauen Reiters" verlieren in kleinformatigen Blättern nichts von ihrer beglückenden Unverwechselbarkeit: Marcs Aussage wird in Zeichnungen der „Pferde" von 1911 und 1912 und besonders in zwei Blättern der „Schöpfungsgeschichte" gültig. Macke steigert sich in der Zeichnung „Bei den Papageien" und den Aquarellen aus Tunis zu seinen höchsten Möglichkeiten. Als dritte Gruppe und Stufe der historischen Entwicklung profiliert sich das „Bauhaus". Klee wird in der wenig bekannten Monotypie „Knospe des Lächelns" und in dem Aquarell „Grieche und Barbaren" von 1920 ganz zum „Falter, schwebend im Sternenall" (Nolde). Kandinsky gibt in Blättern aus dem Jahre 1924 („Schweres Schweben"; „Hartnäckiges Braun") Variationen seines Beitrags zum Grundmuster des neuen Stils. Feininger zeigt die prismatische Architektur seiner Komposition in Schiffsbildern aus den Jahren 1932/35, Schlemmer seine monumentalen Inbilder des Menschen. Die großen Einzelgänger scharen sich den Gruppen brüderlich und belebend zu: Modersohn-Becker mit Zeichnungen, die genial die kommende Entwicklung ahnen, Barlach mit seiner graphisch fixierten Hintersinnigkeit, die Kollwitz mit ihrer ergreifenden Trauer. Kokoschka überrascht mit dem „Bildnis Else Heims", Beckmann mit dem großartigen „Löwenbändiger" von 1930. Die stählerne Lyrik Lehmbrucks tritt in Radierungen und vor allem dem farbigen „Rückenakt" (1912) ins Bild. Marcks, Mataré und Blumenthal werden mit Beispielen vorgestellt, die graphische und zugleich plastische Ereignisse sind. Dix und Grosz lenken den Blick auf die dingliche Distanz und chirurgische Satire der „Neuen Sachlichkeit", deren Fortleben im Surrealismus Max Ernst in der Farblithographie „Phantom" (1954) bezeugt. Sympathische Zeichnungen von Karl Hofer und späte Aquarelle von Christian Rohlfs geben den Abendschein des großen Aufbruchs der modernen Kunst. Baumeister, Meistermann, Gilles, Hartung, Heiliger, Nay, Nesch, Uhlmann, Werner und Winter zeigen mit wenigen Blättern gelassen, daß den Entdeckern im Reich der neuen Kunst jetzt die Kolonisatoren folgen, und daß die einen im geschichtlichen Prozeß so notwendig sind wie die anderen.
Der Auswahl wurde ein hoher Maßstab in Werkqualität und allgemeinem Rang des Künstlers zugrunde gelegt. Die Blätter kommen zum größten Teil aus Privatsammlungen; viele waren bisher nur einem kleinen Kreis

zugänglich. Der Reiz der Qualität und des Neuen wird durch den Verzicht auf das übliche Tafelbild gesteigert. In der intimen und zugleich unmittelbaren Ausdruckswelt des Aquarells und der Graphik erhält das Vertraute und längst Eingeordnete neues und manchmal korrigierendes Licht. So wird die Ausstellung auch für den deutschen Betrachter zu einem Ereignis, zu einem kleineren deutschen Gegenstück der Kasseler „documenta". Dabei fällt besonders die außerordentliche Qualität der graphischen Aeußerungen des Expressionismus bis zum ersten Weltkrieg ins Auge; sie könnte geeignet sein, das bisher etwas abfällige Urteil Amerikas über diese Spielart unserer Kunst zu ändern. Anton Henze

Juan Gris

1906 traf der spanische Maler José Victoriano Gonzales, der sich später Juan Gris nannte, als Neunzehnjähriger in Paris ein und mietete ein Atelier in der Rue Ravignan 13, im gleichen Haus, das Picasso bewohnte. Seinen Lebensunterhalt verdiente er zunächst mit humoristischen Zeichnungen. 1910, an der Wende vom analytischen zum synthetischen Kubismus, kam Gris zu wirklich eigener Produktion. Sein Werk, wie es in einer umfassenden Gesamtschau vom 29. Oktober 1955 bis 2. Januar 1956 im Berner Kunstmuseum gezeigt wurde, hat eine geringere Variationsbreite als das von Picasso oder Braque, aber es dokumentiert eine besonders klare und reine Manifestation kubistischen Formwillens. Schnell erweitert Gris seine zunächst zurückhaltende Ausdrucksweise. Zur Bereicherung der Oberflächenwirkung fügt er Tapeten- und Zeitungsfragmente, Spiegelstücke und dergleichen in seine Kompositionen, die sich nun vielfältig und in kräftigen Rhythmen entladen. Die Organisation der malerischen Elemente, die weitgehende Selbständigkeit erhalten, wird gestrafft und diszipliniert. In den Werken der ersten zwanziger Jahre zeigt sich eine sichere, kühle und wohl ausgewogene Architektonik. In ihrer gewählten, meist zurückhaltenden Farbigkeit überwiegen Erdtöne, die Grün, Rot und Blau dezent umrahmen. Grau in vielerlei Schattierungen fehlt auf so gut wie keinem seiner Bilder. (Vielleicht erklärt diese Vorliebe die Wahl seines Pseudonyms.) Von 1923 bis etwa 1925 machen sich Tendenzen einer weicheren Form- und Farbgebung bemerkbar, während die folgenden zwei letzten Lebensjahre sich durch besonders einfache, fast monumentale Gebilde auszeichnen, auf denen eine sparsame Linienführung mit wohlproportionierten Flächen kräftiger Färbung kontrastreich komponiert werden.
Gris baut seine Gemälde meistens aus einander durchdringenden, schräg gestellten Bildelementen, deren harte Fügung er mit schwingenden, runden Formen mildert. Durch eine unregelmäßige Umzirkung innerhalb des Rahmens bleibt die Peripherie frei, wodurch das auf die Bildmitte konzentrierte Werk in rotierende Bewegung gerät. Geradlinig umrissene Formen wechseln mit solchen geschwungenen Konturs. Plastisch runde Früchte liegen in Schalen von streng geometrischer Begrenzung. Das Oval eines Mandolinenschallochs fällt mit dem einer Flaschenöffnung zusammen. Ein Bergrücken erfährt seine Fortsetzung im Saum eines Tischtuchs, und der Kontur eines Gefäßes läuft in eine selbständige Linie aus, die ihrerseits mit anderen Linien korrespondiert. Ehe man sichs versieht, ist ein Drinnen in ein Draußen verwandelt. Räumliche Strukturen wechseln beständig mit flächigen. In gleicher Weise ambivalent zeigt sich die, die Formen häufig frei umspielende, Farbgebung, wie sie bald modellierend, bald flächig gehandhabt wird; und selbst die Pinselstriche weisen manchmal einen scharfen und einen verschwimmenden Kontur auf. Formen, Farben und Linien werden einander in ihren Funktionen laufend gleich- und der Oekonomie des Ganzen untergeordnet. Erst wenn diese es verlangt, wird ein Rund zur Traube, eine Linie zur Saite, eine weiße Fläche zu Papier usw. Durch eine solche vorausgegebene Homogenität der Mittel bleibt die Zweidimensionalität durchgängig gewahrt. In ihrer idealen Sphäre objektiviert Gris alle Seinsformen (auch die der menschlichen Gestalt). Weil sich seine künstlerische Phantasie ausschließlich in ihrer prästabilierten Idealität bewegt, werden alle seine Bilder zu Stilleben, die, aus dem gleichen Grunde, trotz ihrer Ausschnitthaftigkeit, welthaltig sind.
Der methodischen Organisation der reinen Bildebene gilt Gris' künstlerisches Bestreben. (Manche Zeichnungen lassen dies besonders deutlich werden.) Daß er dabei bewußt zu Werke ging, erfahren wir aus seinen theoretischen Aeußerungen, besonders aus der Rede „Ueber die Möglichkeiten der Malerei", die der Künstler 1924 an der Sorbonne gehalten hat. Der kühle Lyrismus seiner sicher gefügten Kompositionen erweist einmal mehr die Richtigkeit von Goethes Forderung „einer exakten Phantasie . . . ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist".
Rike Wankmüller

Gonzalez auf der Ausstellung der Berner Kunsthalle

Bekanntlich gilt Julio Gonzalez (1876–1942) als Begründer der rein linearen, „arabesken" Raumplastik. Das sichert ihm einen auszeichnenden Platz in dem großen Lager, das so verschiedenartige Künstler wie der frühe Pevsner, Giacometti, Butler u. a. mit ihm teilen. Doch nicht der Raumplastiker, sondern der Eisenplastiker Gonzalez und seine Nachfolge war Gegenstand der Ausstellung — wobei lediglich die Wahl des gleichen Metalls das einigende Band dieser Nachfolge ist, die in Wahrheit Künstler verschiedenster Haltung umfaßt.
Nach Versuchen als Maler, nach Jahren materieller und menschlicher Not fand Gonzalez, der Sproß einer Goldschmiedefamilie, im Eisen das ihm adäquate Material, das er nun im Schmieden, Behämmern, Schleifen, Polieren – oder indem er ihm eine schlackige Oberfläche wie vor aller Nutzbarmachung beließ – zum Medium erfindungsreicher Gestaltung durchbildete. Er beginnt etwa 1929 mit in Platten eingeschnittenen oder eingemuldeten Masken. Dann folgen Figurengerüste von so graphischer Haltung, daß eine vorwiegend graphische Kunst wie diejenige Hartungs entscheidende Impulse aus ihnen ziehen konnte. Wenig später werden diese Gerüste angereichert durch Hohlformen, Kolben, Strahlenbündel und Scheiben. In der letzten Schaffensphase, die eine Rückbesinnung auf das Sichtbare einschließt, umkleiden zusammengeschmiedete Eisenstücke großflächig, als Gewand, realistische Figuren.
Gonzalez' Kunst, auch die abstraktesten Werke, ist das Gegenteil jedes Konstruktivismus, so naheliegend diese Verwechslung auf den ersten Blick sein mag. Sie prägt Zeichen für die wenigen zentralen, allen gemeinsamen Erlebnisse, gleichviel ob das Thema, „Frau mit Spiegel" etwa, vorgegeben oder – wie wohl meistens – erst aus einer Wendung fortschreitenden Formprozesses erwachsen ist. Lyrik in härtester Materie: sei es, daß spanisches Erbe in Härte und Knappheit der Form wirkt, sei es, daß die Pathosscheu unserer Tage dem Plastiker aufgab, Tanz, Gebet, Mutterschaft auf Relationen weniger in den Raum erstreckten Linien zu reduzieren. Seltsame Alchimie des Eisens! Kantige Verstrebungen, spitze Pfeilbündel suggerieren doch zwingend Bewegtes, Lockeres, wehende Haarschöpfe und Tanzgebärden. Wenn Gebrauchsgegenstände – Hämmer, Töpfe, Pfannen – mitverarbeitet werden (was Picasso dem Gonzalez absah), tritt erfundene Form durch sie in handgreiflichen Lebensbezug. Teile suggerieren oft das Ganze: Haar, Augäpfel, das Rund gerungener Hände stehen für die Gestalt, diese für das gemeinsame Band im Mitmenschlichen. Manchmal geht die Reduktion allerdings bis zur Unkenntlichkeit des Dargestellten. Solche Werke haben dann einen gleichsam donquixotesken Zug: Melancholie der Kontaktlosigkeit – eine Melancholie, die im Abwehrwillen der stachelgespickten Kaktusmenschen ihr grimmig-heiteres Widerspiel hat.
In seinen letzten Lebensjahren vereint Gonzalez, wie angedeutet, in schönster Harmonie abstraktes und realistisches Schaffen. Ein weiblicher Torso aus dünnstem, gebrochenem Eisenblech scheint zu atmen, das ragende Bild der Bäuerin, die Schreie der Montserratmasken – vielleicht ist derartiges als Aufbrechen stammesmäßiger Ursprünge zu deuten; an Intensität und heikelstem Formbewußtsein dem Abstrakten in nichts nachstehend, lehrt es uns einmal mehr, was von doktrinärer Ausschließlichkeit in dieser Frage zu halten ist. Gert Schiff

Moderne Kunst aus USA

Es ist seltsam, daß jenes Amerika, dem man die größte Widerstandskraft gegen die irrationalen Störungen unseres Jahrhunderts nachrühmt, eine Kunst ohne Nüchternheit und ohne optimistischen Elan hervorbringt.
Frankfurt stellte kürzlich moderne Kunst aus USA aus, eine Auswahl der Sammlungen des New Yorker Museums of Modern Art, und diese Malerei hält sich überraschenderweise ganz abseits eines freudigen Ja zur Welt, abseits der leuchtenden Farben und der klaren Flächen, vielmehr, so scheint es, staut sich in ihr, – sehr versponnen, ja bisweilen verquält – ein Bedürfnis nach Metaphysik, das das amerikanische Dasein offenbar nicht stillt.
Augenscheinlich geht es dieser Malerei in erster Linie nicht um Form, sondern um Inhalt, und man ist versucht, beinahe alle Bilder dieser Ausstellung romantisch und expressionistisch zu nennen. Diese expressionistische Romantik reicht von der naiven Kunst John Kanes und Morris Hirshfields bis zum Emotionalismus eines Jackson Pollock, sie betrifft also gegenständliche wie ungegenständliche Bereiche. In den grundsätzlichen Merkmalen ist die amerikanische Kunst zweifellos europäischer Herkunft, aber Thema und Aussage sind verändert. So sucht bereits der Impressionismus von Maurice Pendergast nicht das farbig blühende, lyristische Motiv der Franzosen, sondern bietet die trostlose Stimmung einer Szene („East River"), in der Kinder auf einem Platz am Fluß mehr herumlungern

als spielen. Im Hintergrund das jenseitige Ufer mit rauchenden, die Atmosphäre verdunkelnden Fabrikschornsteinen. Hier also, 1901 bereits, steht das Thema eines problematischen, ungelösten menschlichen Verhältnisses zur Welt im Mittelpunkt, das der satirische Expressionismus von Charles Demuth fortführt und das bei Ben Shahn gipfelt, jener sozial gefärbten, aber faszinierenden Darstellung der menschlichen Person inmitten landschaftlicher Oede und Verlassenheit.
Wie beim deutschen Expressionismus liegt hier oft mehr ein humanes als ein formales Anliegen vor, wenngleich Shahns Bilder ein großes Interesse an der straffen Komposition und an der Prägnanz der Zeichnung verraten.
Zur Zeit der Blüte des deutschen Expressionismus malt Max Weber ebenso den kreatürlichen und geängsteten Menschen. Dabei bedient er sich einer kubistischen Staffelung flächiger Teile, die ihn nahe an das reine, nur um Form ringende Bild herantreten läßt. Aber letztlich überwiegt auch bei ihm das Thema, und die Verzerrungen der menschlichen Figur verstehen sich nicht wie bei Picasso und Braque aus der Notwendigkeit des flächigen Bildes, sie werden in ihrem emotionellen Wert übernommen.
Diese äußerliche Anwandlung des Stils ist ein Charakteristikum der amerikanischen Malerei überhaupt. Selten werden in ihr die übernommenen Stilformen ganz ausgefüllt. Niles Spencers Flächengliederungen in grauen, braunen und schwarzen Tönen weisen ganz in die Richtung des konstruktivistischen Bildes. Aber gegenständliche Momente (Fenster, Fabrikschornstein) werden in das Bild einbezogen, ohne dem hohen Abstraktionsgrad des Ganzen zu entsprechen.

Vielleicht sind Stuart Davis und Man Ray, beide von dadaistischer Abkunft, die bildnerisch reinsten Maler dieser Ausstellung.
Beide gelangen von der Montage zum Bild. Die Kombinationen ihrer Formen entspringen einem einheitlichen, geschlossenen Konzept. Einen Surrealismus von souveränem zeichnerischem Können, indessen „totgemalt", vertritt Peter Blume. Die Szenerie seines bekannten Bildes „Die ewige Stadt" ist überfüllt mit wuchernden Gestaltungen und von barocker Theatralik. Hier ist der Irrationalismus Konfession, während er im Dadaismus der Davis und Ray nur angedeutet wird.
Ganz abseitig in ihrer Versponnenheit, aber symptomatisch für die amerikanische Lust am Irrealen sind die Malereien von Morris Graves, die Gegenständliches mit ungegenständlichen Linienbündeln koppeln. Auch Mark Tobey, den die Tachisten zu den Ihren zählen, spinnt aus feinen Linien Gewebe von luzider Farbigkeit. William Baziotes ist gleichfalls skurril, aber seine Bilder objektivieren den Spuk zu einer farblich reichen, an Max Ernst geschulten Malerei. Eine Auffassung vom Bild als metaphysische Wildnis macht sich auch in der amerikanischen Graphik bemerkbar, aus der u. a. das Selbstporträt von John Jones als konservativ, aber formal gefaßt und diszipliniert, herausragt. In der Plastik bemüht sich neben Calder allein Elie Nadelmann um die klare, mühelos ablesbare Form. David Hare, Herbert Ferber, Ibram Lassaw und Theodore J. Roszak sind der jungen englischen Plastik sehr verwandt. Hier versteht sich der Hang amerikanischer Kunst zum Absonderlichen als ein angelsächsisches Erbe.

Klaus J. Fischer



Heinz Friege, 1955

BUCHER

Hans Sedlmayr

Die Revolution der modernen Kunst

Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Band 1, Verlag Ernst Rowohlt, Hamburg, 1,50 DM, broschiert

Ein merkwürdiges Büchlein. Es verspricht zu erklären, was „moderne Kunst im Grunde i s t", und wie sie entstanden sei. Und zwar soll (Seite 11) nur d a s berücksichtigt werden, was an ihr e c h t ist. Außer acht bleiben soll, was „provoziert durch die Verantwortungslosigkeit und Gewinnsucht eines gewissen Kunsthandels und durch die Urteilslosigkeit eines großen Teils der Tagespresse" sich an oberflächlicher Mache einschleicht, das „Mitläufertum des Zeitgeistes".
Sehr einverstanden mit dieser strengen Scheidung begibt man sich an das Studium einer komplizierten Entstehungstheorie, die dem Leser aus dem „Verlust der Mitte" übrigens in den Grundzügen bekannt ist, um auf Seite 116 plötzlich zu erfahren: das alles, wovon hier die Rede war, sei überhaupt keine Kunst, das sei überhaupt nicht die „richtige moderne Kunst". Und nun folgen noch zehn Zeilen, in denen Sedlmayr geheimnisvoll zu verstehen gibt, daß es „schon eine moderne Kunst" gäbe, man müsse sie nur zu erkennen wissen. Und hier frägt man sich nun wirklich: warum, wenn es eine „richtige" moderne Kunst gibt, hat der Verfasser nicht von Anfang an von ihr geredet? Und wo ist sie, wer macht sie, wer bewahrt sie auf? Wozu der ganze Aufwand einer pompösen Kunsttheorie, um zu beweisen, daß alles bisher Bekannte rein gar nichts ist, wenn das Gute offenbar – so nahe liegt?
Wie im „Verlust" spielt wieder das Motiv der „autonomen Kunst" eine große Rolle, das Streben des Kunstschaffens, in jedem Gebiet „autonom, autark, absolut zu werden und sich in völliger Reinheit darzustellen". Dieses „vermessene" Begehren wird jedoch diesmal mit drei weiteren Motiven zu einer Art „vierfachen Wurzel" gekoppelt. Sedlmayr unterstellt damit der modernen Kunst einen vierfachen Grundirrtum, nämlich das Streben nach Reinheit, das Streben nach Bevormundung durch die Geometrie, das Streben nach „Ver-Rücktheit" (Surrealismus) und das Streben nach dem Ursprünglichen (Expressionismus).
So anmutig dieses Sündenregister sich der Uebersichtlichkeit wegen auch ausnimmt – versucht man die Tatsachen daran zu erproben, so geht es ohne Härten nicht ab. Mit Reinheit und Geometrie trifft Sedlmayr in Wirklichkeit sehr subtil verästelte Regungen und künstlerische Verhaltensweisen, die jedesmal bei abrupten Aenderungen der Machtverhältnisse akut werden, so zum Beispiel: das an sich gesunde Abstoßen von überliefertem Formelwerk, das mit der bisherigen politischen Konstellation verknüpft war; das natürliche Streben nach eigener Formgesetzlichkeit (der eigentlich „moderne Impuls"); das Regenerieren der Formempfindung nach gewissen Urformen, die freilich mit stereometrischen Grundvorstellungen eng zusammenhängen; schließlich auch das prahlerische Mitläufertum und die modisch-gefällige Auswertung von neuen Formprägungen oder Auffassungsweisen, das zu allen Zeiten so recht die große Masse, das Alluvium der kunstgeschichtlichen Geologie ausmacht – Gipfel und Schneeferner sind auch in der geistigen Landschaft selten.
Warum einzelne dieser in den großen Topf eines vermessenen und hybriden Autonomie-Ideals geworfenen Teilstrebungen nun allesamt verwerflich, schädlich, ja sogar „dämonisch" sein sollen, wird nicht gerade jedem einleuchten. Es gab nun einmal Zeiten, die unter dem Vorzeichen einer starken Form-Konzentration standen, andere, die das erarbeitete Gefälle im Weg einer lustvollen Kahnpartie stromabwärts wieder abbauten. Die von Sedlmayr angebrachten moralischen Kennmarken haben mit der Struktur des Ablaufs nichts zu tun. Das Groteske ist aber, daß er – ein Meister des unheilraunenden Hell-Dunkels – die Fleiß- und Betragensnoten überdies ganz ungerecht verteilt, indem er als „brave" Epochen solche auszeichnet, die von den Zinsen eines großen Kapitals leben durften, während er die auf eigene Anstrengung verwiesenen „armen" Zeiten mit dem Tadel auch noch verhöhnt – ganz wie der grausame alte Graf in den Romanen der Marlitt.

Ob sich die etwas abgeschmackte, durch ein Wortspiel dem Leser suggerierte Gleichsetzung von künstlerischer „Weltrevolution" und Bolschewismus angesichts der Einstellung der Sowjet-Union zu Fragen der modernen Kunst wissenschaftlich halten läßt, sei dahingestellt.
Als fachlicher Beitrag bietet das Büchlein gegenüber dem „Verlust der Mitte" nichts Neues; als populäre, leicht faßliche Einführung für den großen Leserkreis der Rowohlt-Bände bietet es zu wenig Stoff, zuviel Polemik. „Thema verfehlt", hätte der Herausgeber Ernesto Grassi unter dieses Manuskript setzen müssen! Chri.

Objektive Betrachtung?

Hier nimmt ein Nichtfachmann, ein Naturwissenschaftler, Stellung zu Sedlmayrs Schrift.

Nach dem „Verlust der Mitte" hat Hans Sedlmayr ein neues Buch zum Thema „moderne Kunst" geschrieben: „Die Revolution in der modernen Kunst". Er sagt dazu in der Einleitung, daß er in diesem Buch zeigen wolle, „was moderne Kunst ist", nachdem er im „Verlust der Mitte" gezeigt habe, was die Kunst über das Schicksal des Menschengeistes in ihrer Zeit verriete.
Um zu zeigen, was moderne Kunst sei, ordnet Sedlmayr ihre Erscheinungen zu einem übersichtlichen System von Grundtendenzen, die er „Primärphänomene" nennt. Jede dieser Grundtendenzen – es sind ihrer fünf – untersucht er auf ihre Entstehung, ihre Entwicklung und auf die Frage hin, ob sie das intendierte Ziel erreichen konnten oder erreicht haben. Zu diesem Zweck hat er eine Fülle von Material, insbesondere von Literaturzitaten angesammelt. Bei der Beschaffung von Bildbeispielen hingegen hat er sich weise Beschränkung auferlegt, und innerhalb dieser spärlichen Auswahl – wie er selbst sagt – nicht Meisterwerke der modernen Kunst herangezogen, sondern Werke, „an denen typische Tendenzen sozusagen in Ueberhellung anschaulich werden". In seiner straffen Aufteilung und Zurückhaltung bei Werturteilen macht das Buch auf den oberflächlichen Leser einen Eindruck größtmöglicher Objektivität. Betrachtet man jedoch die erzielten Ergebnisse und vor allem die Wege, auf denen diese erreicht wurden, etwas genauer, dann kommen Zweifel auf.
Folgen wir einmal einem Abschnitt in Sedlmayrs Buch, der die Analyse und Deutung der abstrakten Kunst behandelt. Hier wird zunächst die fortschreitende Vereinfachung malerischer Formelemente gezeigt, bis zu dem Augenblick, wo diese die Aehnlichkeit mit dem äußeren Gegenstand verlieren und in abstrakte „Chiffren" mit – und schließlich „ohne Bedeutung" übergehen. Dann wird die Frage gestellt: „Woher wissen wir – falls gegenständliche Anhalte fehlen – um die Bedeutung einer solchen abstrakten Komposition?" In der alten Kunst – so sagt Sedlmayr – weiß man darum durch Konvention und Tradition, durch die Umgebung und den übergeordneten bildlichen oder architektonischen Zusammenhang. Eine schon abstrahierte, aber noch mit gegenständlichen Resten versehene Darstellung läßt dies auch noch zu, sie läßt jedoch das Bestimmte und Individuelle in einem für größere Bereiche gültigen Zeichen untergehen, „sie wird vager". Ein völlig abstraktes Bild jedoch läßt sich – so meint der Autor der „Revolution der modernen Kunst" – als Bedeutung nur noch erkennen, wenn „neue Konventionen" – die als verbindlich anerkannt werden – die abstrakten Formen mit einer Aussage verbinden. „Der Versuch, solche neue Konventionen zu schaffen, ist gescheitert", und daher – so schließt Sedlmayr – ist die abstrakte Form „zum Chiffre eines Beliebigen" geworden und damit sinnlos.
Die kranke Wurzel dieses Trugschlusses ist leicht ersichtlich: sie liegt in dem Begriff der „Konvention", die gewissermaßen als Dolmetscher von Darstellung und Bedeutung nötig sein soll. Dieser Begriff ist ein wesentliches Glied der Sedlmayrschen Kunstauffassung. Er findet seinen deutlichsten Ausdruck in der lapidaren Behauptung: „Das Kunstwerk ist an sich tot und kann nur durch den Interpreten zum Leben erweckt werden."[1]
Das Charakteristische dieses Satzes ist, daß er sich mit logischen Mitteln durchaus erhärten läßt – und daß er trotzdem von den meisten Kunstfreunden ohne weiteres und instinktiv als falsch, ja sogar als gefährlich erkannt wird. Denn die unmittelbare Aussagekraft jeder großen Kunst, die von jeder „Konvention" und Tradition unabhängig ist und zu den Wurzeln kultischen Bannens und Beschwörens zurückführt, wird hier vollkommen verkannt. Wie fremd diese – mit dialektischen Mitteln nicht zu erkennende – Tatsache dem Kunsthistoriker Sedlmayr sein muß, bemerkt man an vielen Stellen seines Buches, wo man eigentlich unmittelbar auf sie stoßen müßte. Statt dessen findet man dann Stellen wie folgende: „... das bedeutet aber, daß gültige Kunstwerke dieses Typus nur dort konzipiert werden können, wo man noch an objektive Entsprechungen zwischen der Welt des Sichtbaren und der des Unsichtbaren glaubt, nein!: um sie weiß".
Wußte Greco, warum er seine Gestalten religiöser Inbrunst langgestreckt malte und ihnen eine phantastische perspektivische Verkürzung gab, wußte Watteau, warum er die Gestalt seines „Gilles" mit dem rätselhaften Ausdruck in diese fast unglaubhaft dem Betrachter nahe Ebene des Vordergrundes rückte? Nein, diese Maler wissen nicht um obige Entsprechungen – „wissen", so wie Sedlmayr es verstanden haben möchte. Aber selbstverständlich glaubten sie daran und tun dies noch heute. Daß Künstler im allgemeinen wenig über ihre Kunst wissen, ist dem Autor an anderer Stelle durchaus nicht verborgen geblieben. Es heißt dort, daß das Urteil des Künstlers über sich selbst ebensooft tiefe Selbsterkenntnis wie bodenlose Selbsttäuschung enthält, daß es also unsicher und unzuverlässig ist. Sedlmayr scheut jedoch – trotz vorherigen Zweifeln – durchaus nicht davor zurück, Künstler dann zu zitieren, wenn sie sich in einer in das Buch passenden Weise äußern.
Von solcher Inkonsequenz gibt es zahlreiche Beispiele.
So etwa, daß ganz richtig erkannt wird, daß große Kunstwerke nahezu immer in der Durchbrechung der ihr zugrunde liegenden Tendenzen entstanden. Trotzdem wird die Frage für wesentlich – „da für jede Revolution entscheidend" – gehalten, ob die abstrakte Kunst ihr Ziel – nämlich das der vollkommenen Reinheit von Fremdelementen – erreicht habe. Selbstverständlich wird aus der Antwort auf diese Frage wieder eine Kette weitreichender und vor allem: wertender Folgerungen gezogen. Aber: für welche Kunstwerke ist denn die Antwort auf diese Frage überhaupt von Bedeutung, wenn Meisterwerke (im allgemeinen) sich durch eine Nichtachtung dieser Tendenzen und Ziele auszeichnen?
Solche Einzelheiten sind jedoch für die Beurteilung dieser Analyse von geringerer Bedeutung. Wesentlicher schon ist die Methode und die in ihr verborgene und im Ergebnis deutlich sichtbare a priori ablehnende Einstellung zur modernen Kunst. Zu welchen Taschenspielerkünsten dies führt, sei im folgenden Beispiel gezeigt.
In einem Abschnitt seines Buches, in dem gezeigt werden soll, daß die moderne Kunst zu viel „Unkünstlerisches" in sich aufgenommen habe, um selbst noch Kunst zu sein, zitiert Sedlmayr einige Sätze aus „Malerei im 20. Jahrhundert" von Werner Haftmann. Die zitierte Stelle besagt – stark abgekürzt –, daß zwei Gesten gewissermaßen die Grenzpunkte abstecken, zwischen denen sich der aufs äußerste erweiterte Raum der modernen Kunst erstreckt. Diese beiden Randphänomene sind das „Objet trouvé, der aufgefundene und in eine fremde Umgebung verpflanzte Gegenstand (im speziellen der „Flaschentrockner" von Marcel Duchamp) und auf der anderen Seite die auf das Einfachste reduzierte geometrische Form, ein schwarzes Quadrat auf weißer Grundfläche, die (durch Malewitsch) zum „Bild" erklärt wurde. Beide Phänomene haben, wie Haftmann betont, nichts mit Kunst zu tun, sondern fixieren die Randzone der Erfahrungswelt der modernen Kunst.
Welche Folgerungen zieht nun Sedlmayr aus diesen Erkenntnissen Haftmanns? Er sagt: „Wenn die beiden Fluchtpunkte, durch die alle lebenden Richtungen der modernen Kunst bestimmt sind, selbst nicht Kunst sind, dann müssen alle Richtungen, die diese Punkte als Richtpunkte nehmen, selbst mehr oder minder unkünstlerisch sein."
Aus diesen Zitaten geht die Betrachtungsweise und Denkmethode, die in diesem Buch geübt wird, klar hervor. Sedlmayr sieht anscheinend die Ebene, die die Erscheinungen der Kunst mit ihren außerkünstlerischen Grenzpunkten vereinigt, als eine Art Kontinuum an, innerhalb dessen sich der Kunstgehalt jedes Punktes durch Interpolation ermitteln läßt. Daß Grenzphänomene logischerweise nicht mehr die Eigenschaften des von ihnen umschlossenen Gebietes haben können – sonst wären es keine Grenzphänomene –, daß sie also in diesem Fall geradezu unkünstlerisch sein *müssen*, wird offenbar nicht erkannt. Durch eine solche Betrachtungsweise kann man mit „logischen" Mitteln *jede*, nicht nur die moderne Kunst zur Unkunst werden lassen. Wenn man schon eine solche Mathematik mit der Kunst treibt, dann sollte man doch wenigstens die Möglichkeit bedenken, daß Kunst innerhalb des Bereiches der anderen geistigen Manifestationen als „Einsprengsel" zu betrachten ist, dessen Eigenschaften man nicht vom Rand her bestimmen kann. Es ist bemerkenswert, daß Sedlmayr im Anschluß an diese „Beweisführung" schreibt: „... Daß Haftmann diese Folgerungen nicht ziehen kann, ist nur natürlich: er würde damit seine ganze Position zerstören, und das ist nicht gut von ihm zu verlangen."
Hier wird also wieder einmal mit größter Eile aus einer äußerst fragwürdigen „Kausalkette" das Recht abgeleitet, einen Vertreter der (wie Sedlmayr es nennt) „modernistischen Kunstkritik" der Inobjektivität zu beschuldigen, deren sich der Autor selbst fortgesetzt befleißigt.
Angebliche Kausalitäten oder gar „Gesetzmäßigkeiten" greift Sedlmayr auf, wo er sie findet. In einem Absatz über den „Aesthetizismus" der modernen Kunst zitiert er Betrachtungen von Schlegel über die notwendige Entwicklung einer auf das Nurästhetische gerichteten Kunst auf das Absurde, Sinnlose und schließlich Häßliche hin. Er sieht darin eine prophetische Einsicht in das Schicksal der modernen Kunst, vor allem im Hinblick

[1] Aus einer kürzlichen Rundfunksendung, an der Sedlmayr beteiligt war.

auf den Surrealismus. Wörtlich schreibt er: „In einer nur auf das Aesthetische gerichteten Kunst wird, ja muß ‚der Geschmack, der alten Reize mehr und mehr gewohnt' . . . immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum Pikanten und Frappanten (ohne das nach Sedlmayrs Ansicht keine moderne Kunstausstellung denkbar ist) übergehen."

Wie ist denn nun diese „Gesetzmäßigkeit" in der – angeblich zum großen Teil auf das Nurästhetische gerichteten modernen Kunst etwa mit dem Alterswerk großer Maler unseres Jahrhunderts, wie etwa Braques, Légers, Max Ernsts (eines Surrealisten!) und sogar Picassos zu vereinbaren, das doch logischerweise geradezu einen Exzeß des Schockierenden und unerträglicher Reizgeistreicheleien erwarten ließe, zumal ja schon die Anfänge nicht gerade besinnlich waren. An Stelle des „Frappanten und Pikanten" finden wir aber eine Ruhe, Ausgeglichenheit und sogar Heiterkeit, wie man sie im Werk dieser Künstler nie zuvor gekannt hatte.

Es sei nicht verkannt, daß die Sucht nach „interessanten Reizen" in der modernen Welt eine große Rolle spielt. Aber sie gehört nicht in den Bereich der Kunst, wenn man damit das Niveau meint, auf dem sich Sedlmayr bei der Beschaffung von Vergleichsbeispielen aus vergangenen Jahrhunderten bewegt. Einen der Verluste, die die Kunst dieses Jahrhunderts erlitten haben soll, beklagt Sedlmayr besonders tief: Den Verlust des Menschlichen. Er weist diesen in unanfechtbarer Weise nach, indem er Elemente der früheren Kunst, insbesondere der Architektur, zu Symbolen des Menschlichen erklärt und dann das allmähliche Verschwinden dieser Elemente im Laufe der Kunstentwicklung konstatiert.

Ein solches Symbol und eine „Würdeform", ein Zeichen des Aufgerichtetseins und geistigen Weltverhaltens sieht er in der Säule. Diese Auffassung ist unzweifelhaft richtig, aber sie ist eben nicht die einzige Seite einer Deutung. Ist die Säule nicht auch ein Zeichen des Tragens und Lastens? Ist sie nicht auch ein Symbol für die Sklaverei körperlicher Arbeit, die den Menschen jener Zeit zu jedem geistigen Erlebnis unfähig machte? Es gibt Säulenformen, in denen dies sehr deutlich zum Ausdruck kommt, vor allem in Zeiten, die dem klassischen Höhepunkt eines Kunststiles (der kein Abweichen von der höchstmöglichen Idealisierung aller Zustände duldete) folgten, wie etwa in der Spätrenaissance, im späten Barock und im Klassizismus. Wenn man ein Verschwinden der Säule als Entmenschlichung der Architektur ansieht, dann hätte man sie auch beim Ueberflüssigwerden vieler Stützelemente durch die Erfindung des Gewölbebaues oder der Kuppel finden müssen. Gerade diese genialen Erfindungen jedoch werden im allgemeinen als Ausdruck höchster, menschlicher Geistigkeit empfunden. Die Säule wurde „erfunden", weil sie als Stützelement notwendig war, und wurde *dann* vergeistigt und zu einem Symbol erhoben. In der modernen Zeit verschwindet sie, weil man ihrer nicht mehr bedarf. Man kann heute beinahe jeden Raum in einem einzigen Schwung mit einem monolithischen Betongebilde überwölben, und man muß dieses Gebilde noch nicht einmal an beiden Seiten unterstützen, sondern kann es frei im Raum enden lassen. Diese Entwicklung ist ein Triumph des menschlichen Geistes und gleichzeitig – durch neue Menschenkraft sparende Arbeitsmethoden – ein Triumph der Menschlichkeit selbst. Uebrigens ist heute schon wieder ein Neuentstehen säulengetragener architektonischer Formen zu bemerken, nur daß es jetzt nicht nur einfache Decken, sondern zuweilen ganze Gebäude sind, die auf Säulen ruhen, so daß man den Eindruck hat, als wären die „Wurzeln" eines Bauwerkes aus dem Boden emporgestiegen. Sedlmayr ist das auch bekannt, er erwähnt diese Tatsache jedoch erst später, im Zusammenhang mit der „Geometrisierung der modernen Architektur". Er schreibt dazu: „Ueberall sucht man schwebende Flächen, hebt Häuser – ohne jeden triftigen Grund – auf dünne Piloten oder hängt sie gar an dünnen Trägern auf." Wie gesagt: *ohne jeden triftigen Grund!* – der Ersatz einer tragenden Mauer aber durch Säulen war ein „Ausdruck des gleichen Aufgerichtetseins, das auch den Menschen über das Tier erhebt"!, und das ist wahrhaftig ein ausreichender Grund, den wohl auch moderne Architekten für sich in Anspruch nehmen dürfen.

An welcher Stelle man dieses Buch auch aufschlägt, überall findet man das gleiche geschickte Operieren mit halben Wahrheiten und das Ziehen gewichtiger Schlüsse aus ihnen. Handelt es sich um ein Urteil über die Ironie und Schwermut in der modernen Kunst, so zitiert man Kierkegaard, dem doch als tief religiösem Denker seelische Reaktionen, die nur in einem undogmatischen Geist (wie z. B. schon bei Erasmus) aufkommen können, natürlich fremd bleiben müssen. Will man den Sedlmayrschen Typus des „interessanten Künstlers" mit der Ironie und der Schwermut ursächlich verknüpfen, so deutet man das Wort „Interesse" mit: „zwischen den Dingen schweben", und kommt so leicht und schnell in die Nähe des Phänomens Ironie, durch das ja ebenfalls alle Dinge relativiert und „schwebend" werden. Allerdings wird diese Deutung des Wortes Interesse manchen Sprachwissenschaftler in Erstaunen setzen, da man im allgemeinen den Wortteil „inter" in diesem Zusammenhang mit „mitten innerhalb der Dinge", also mit einer sehr eindeutigen Ortsbezeichnung übersetzt.

Wenn die Gewichte verteilt werden, die einzelne Stilrichtungen aus früheren Jahrzehnten dieses Jahrhunderts für die heutige Kunst haben, so wird dem technizistischen Element – das für die heutige Malerei gänzlich bedeutungslos geworden ist – ein größerer Einfluß zugesprochen, während der Expressionismus, der als einer der wertvollsten Züge der modernen Kunst gelobt wird, angeblich ohne jede Nachwirkung geblieben ist. Man sollte ja überhaupt annehmen, daß Künstler anderer nicht zur „modernen Kunst" gehöriger Kunstrichtungen (die es selbstverständlich auch gibt und immer geben wird), die alle die von Sedlmayr beleuchteten hemmenden und unkünstlerischen Versuchungen der modernen Kunst nicht zu überwinden haben, weit Besseres hervorbringen als die Vertreter „aktueller" Richtungen. Seltsamerweise ist aber kein einziges Meisterwerk außerhalb des von ihm kritisierten Bezirkes entstanden.

All diese Beispiele, die noch beliebig vermehrt werden könnten, zeigen, daß man in einer Analyse, wie es die „Revolution in der modernen Kunst" ist, sämtliche Prämissen auch anders setzen und sämtliche Folgerungen mit gleichem Recht auch anders ziehen könnte. Mit dieser Methode kann man kaum zeigen, „was moderne Kunst ist", und noch viel weniger zu einer Deutung gelangen. Dies gilt selbstverständlich ebenso für die Argumente, die den Sedlmayrschen Thesen entgegengestellt wurden.

Es ist jeder Kunst eigen, daß sie sich keinem Widerwilligen ergibt. Wie soll ein Betrachter Verständnis für eine Kunst aufbringen, die er im Grunde für Unkunst hält und deren Wege und Geheimnisse er daher niemals unter dem *Opfer* bisheriger *persönlicher Standpunkte* aufspüren wird! Und ferner: Wie soll ein solcher Betrachter zu einem Kunsterlebnis kommen, wenn er keine Achtung vor dem Künstler empfindet, der um seine Aussage ringt und die man ihm auch dann nicht versagen sollte, wenn das Ergebnis dieses Ringens nicht immer vollendet ist. Diese Hochachtung kann nicht in Nebensätzen, wie dem folgenden zum Ausdruck kommen: „. . . Sein Pathos, das zweifellos für den flutenden romantischen Geist und seine Epigonen etwas Hinreißendes hat . . ." (gemeint ist das Ideal der abstrakten Malerei). Ein Kunstliebhaber hingegen findet in jedem Strich, in den pastosen Farbgraten und in jeder bewußten oder unbewußten Flächenstruktur die Spur des schöpferischen Prozesses, die im Bild zu einem Gefüge höchst anschaulicher Bedeutungen wird, unbekümmert darum, wieweit sein Schöpfer in die Abstraktion gegangen ist. Worte können diesem Prozeß und seinen Ergebnissen in den wenigsten Fällen nahe kommen, denn wie auch immer Kunst in literarische Münze umgeprägt wird, es wird darauf doch immer nur ein vielfach gebrochener Reflex der ursprünglichen Erleuchtung zu finden sein.

Es ist charakteristisch, daß die wenigen Kunstanalysen, die dem Wesen der Kunst wirklich nahe kommen, wie etwa „Das Wesen der holländischen Malerei" von Paul Claudel, oder die berühmten Briefe Rilkes über Cézanne, höchst subjektiv Empfundenes wiedergeben. (Man wird mir kaum vorwerfen können, daß der Hinweis auf diese Tatsache auf meine Unfähigkeit schließen ließe, mich mit „objektiven" Argumenten auseinanderzusetzen.) Es ist nun einmal eines der Geheimnisse aller Kunst, daß die Vereinigung mit ihr, also zwischen dem individuellen Siegel des Künstlers und dem Einzelwesen des Beschauers gerade in subjektiver – also zutiefst dem Individuum verhafteter Weise am vollkommensten gelingt. Das unmittelbare Anschauen, das sich in der unermüdlichen Uebung den sichersten Maßstab schafft, der überhaupt existiert, ist noch immer der einzige in die Tiefe der Kunst führende Weg.

Die Sedlmayrsche Methode aber zerstört diese geheimnisvolle Bindung des lebendigen Menschen an lebendige Kunst und gibt dafür „Kenntnisse", die selbst zum Negieren zu schwach sind. -gia

Max Beckmanns Tagebücher 1940–50

Verlag Albert Langen, Georg Müller, München

Viele Jahre lang hat sich Beckmann Rechenschaft gegeben über jeden seiner Tage. In Stichworten berichtet er von seiner Arbeit, von Hoffnungen und Sorgen, leiblichen und geistigen Genüssen, Besuchen, Spaziergängen und dergleichen. Zu seiner ausgedehnten Lektüre findet man nur gelegentlich einen kurzen, treffenden Kommentar. Zeitgenössische Kunst erwähnt er nur selten und wenn, dann ohne Stellungnahme. Manchmal stehen poetische Visionen wie erratische Blöcke zwischen den sachlichen Notizen, und man spürt, wie sich in ihrem düsteren Glanz Beckmann, der Künstler, ausspricht. Diesen zu begreifen, helfen auch all die menschlichen Kleinigkeiten. Beckmann aß und rauchte gern, und er trank noch viel lieber. „Mein Gott, was ist Schweinebraten für ein gutes Essen – und mit Gurkensalat!" heißt es am 10. 7. 46. Und einen Tag nachdem der Arzt bei ihm eine Angina pectoris diagnostiziert hatte, liest man: „10 Glas Sekt – oh je". Wiederholt ist von Kinobesuchen die Rede; Varieté und Zirkusvorführungen hatten seine besondere Zuneigung. Die Spielhöhlen von Remo werden bei der Abfahrt „zärtlich gestreichelt mit den Augen". Beckmann hat nie selbst gespielt. Aber die erregte Atmosphäre dieser Häuser faszinierte ihn. Spannung jeder Art entsprach seiner

polar angelegten Natur, die sinnlichen Genuß in geistigen Rausch zu steigern vermochte und immer wieder „tiefe Depression und wildes Selbstgefühl" zu verarbeiten hatte. „Wenn man das Unsichtbare begreifen will, so muß man so tief wie möglich in das Sichtbare vordringen", heißt es in einem Vortrag, den Beckmann 1938 in London gehalten hat. Aus einer solchen „Metaphysik des Stofflichen" (Tagebuch 1940), in den „Briefen an eine Malerin" (1948) auch „Ehrfurcht vor der Erscheinung" genannt, war schon 1912 die Kontroverse mit Franz Marc entstanden. Beckmann verteidigt hier die „künstlerische Sinnlichkeit . . . den Sinn für den pfirsichfarbenen Schimmer einer Haut . . . den Reiz der Materie" (Pan, II,17) gegen die abstrakten Tendenzen der Blauen-Reiter-Gruppe, nicht weil er die schönen Oberflächen liebt, sondern weil ihm der sinnliche Kontakt ein Ansatzpunkt zum Begreifen der Wirklichkeit ist. So erlebt er z. B. im Kriege, das „Mysterium der Leiche". Erfahrung und Weisheit entspringen für Beckmann aus der Versenkung in die kreatürlichen Dinge.

Seine Aufzeichnungen werden vom unmittelbaren Erlebnis diktiert und drücken doch zugleich eine merkwürdige Distanz zum Ich und zur Welt aus. „Ich bin trotz allem Zuschauer", vermerkt er am 2. 6. 44. Was der Sechzigjährige so bewußt niederschreibt, das setzt der junge Beckmann fast triebhaft in die Tat um. Im ersten Weltkrieg geht er gegen den ausdrücklichen Befehl seines Vorgesetzten durchs Granatfeuer in die Schützengräben. „Diese Feuer speiende Horizontlinie hat eine scheußliche Anziehungskraft für mich" (20. 4. 15). Er zeichnet die Gesichter der Gefallenen, Sterbenden und Kranken und ihre „Gebärden des Leidens" an Ort und Stelle, dort wo sie von nichts geprägt sind als von Gegenwart oder Nähe des Todes, wo die Furcht vor der Vernichtung, die auch er erfährt, ihm den Stift führt. Er will und muß um jeden Preis, auch um den der Selbstaufgabe, das Aeußerste sehen und festhalten. Er nennt es „schön", weil einzig „zwischen Leben und Tod" das wahre Gesicht der Welt unverhüllt zutage tritt. Nur in einem solchen Bereich unmittelbaren Erlebens, wo sinnliche und geistige Erfahrung nicht mehr zu trennen sind, kann für Beckmann Kunst entstehen. Die Briefe aus dem Feld bringen wenig anderes als einen fast pausenlosen Wechsel von gefährlichem Erleben und seiner Objektivierung in der Zeichnung. In der prinzipiell gleichen Spannung lebte Beckmann überhaupt. Sie steigerte seine Schaffenskraft ins beinahe Uebermenschliche. Tage, an denen er nicht malt, sind äußerst selten. Häufig werden mehrere Bilder rasch nacheinander konzipiert. So heißt es am 2. 10. 49: „6 Bilder fertig entworfen, trotz Hölle und Tod. Warum? – Weil ich muß." Das gleiche Muß, das den jungen Beckmann auf die Schlachtfelder trieb, peitscht ihn auch jetzt zum Malen, denn wieder arbeitet er im Angesicht des Todes. Aber diesmal sucht er ihn nicht freiwillig auf. Alle die Jahre, aus denen uns Tagebücher erhalten sind, war Beckmann krank. Müdigkeit, Schmerzen, Melancholie und Todesangst verzeichnet er immer wieder. Trotzdem, richtiger gesagt, gerade deswegen malt er bis zum Exzeß. „12 Stunden am rechten Kopf der Argo – welcher Wahnsinn", notiert er zehn Tage vor seinem Tod.

Künstlerische Produktion ist bei Beckmann identisch mit Lebensbewältigung. Er bemüht sich um die Gestaltung des form- und grenzenlosen Raumes, den er bald „große Ungewißheit und Leere", bald „Palast der Götter" oder „Gott" nennt. Es kennzeichnet Beckmann, daß er die Ausgeliefertheit des Menschen an die elementaren Mächte des Daseins als existentielle Gefahr erleben mußte und wollte, und daß er kompromißlos und allein auf sich gestellt diesen Weg zu Ende gegangen ist.

Rike Wankmüller

Die Malerei Japans, von einem Japaner gesehen

Für den Europäer erscheinen die Lebensäußerungen des Fernen Ostens leicht allzu einheitlich und gleichwertig. Seit sehr langer Zeit haben sich Vorurteile festgesetzt, die nur schwer zu überwinden sind. Eines davon sieht in der Kunst Japans nur einen Abklatsch der viel älteren chinesischen Kunst. Es ist richtig, daß Japan im Laufe langer Zeiträume fremde Kulturen aufgenommen hat, aber dabei darf nicht übersehen werden, daß sich eine vollkommene Assimilation vollzog, bei der die fremden Elemente ihre Urgestalt verloren und in eine ganz neue nationale Ausdrucksweise umgegossen wurden. Auch in der deutschen Kunst hat sich ein ähnlicher Vorgang abgespielt.

Da kein Volk der Erde seinen Kunstbesitz mit einer ähnlichen ehrfürchtigen, ja eifersüchtigen Liebe hütet wie das japanische und in keinem anderen Land der Schutz nationaler Kunstwerke und ihr Verbleib im Lande unter gleich strenge Bestimmungen gestellt sind wie in Japan, schuf erst die „Achsenfreundschaft" die Voraussetzungen in Japan, daß 1939 in Berlin die unvergeßliche Ausstellung „Altjapanischer Kunst" zustande kam, in der allerkostbarste nationale Kunstwerke vorgeführt wurden. Wir mußten uns damals freilich entschließen, als Gegengabe ähnlich unersetzliche Werke nach dem Fernen Osten auszuleihen, z. B. die unvergleichlichen Aquarelle Dürers der Frühzeit, darunter die berühmten Ansichten von Kalckreuth und Trient, die ja alle inzwischen der Krieg verschlang.

In der Berliner Ausstellung zeigte es sich dabei ganz eindeutig, daß auf manchen Gebieten, besonders in der Skulptur, die japanische der chinesischen Kunst ebenbürtig ist. Sah man diese Fülle von Hauptwerken, die von den größten Kennern zusammengetragen worden waren, so kam dem Einsichtigen bestürzend zum Bewußtsein, wie sehr wir die japanische Kunst mit westlichen Augen gesehen hatten, wie falsch die Akzente saßen, wie sehr als heimliches inneres Leitbild, immer noch die Chinoiserie des achtzehnten Jahrhunderts in uns nachwirkte. Damals äußerte Rikichiro Fukui, einer der Größen der japanischen Kunstwissenschaft, daß unter den japanischen Gemälden im Besitze der staatlichen Museen in Berlin sich zwei befänden, die jeder japanische Kunsthistoriker einmal im Leben zu sehen hoffe – ein Werk des Mincho und des Sotatsu. Außer einem ganz engen Kreis von Fachleuten hat von der Existenz dieser Kostbarkeiten in Berlin wohl kaum jemand überhaupt Kenntnis genommen. Es fehlten einfach die Organe dafür.

Welch großes Geschenk ist es nun, daß ein namhafter japanischer Forscher, Kenji Moriya, den wissenschaftliche und freundschaftliche Bande eng mit Europa und besonders mit Deutschland verbinden, der in Rom lebte und an der Leipziger Universität als Lektor wirkte, uns dieses prachtvolle Buch in die Hände legt. Hier ist alle Spreu vom Weizen gesondert, so daß wir unsere Augen wirklich bilden können. Vor diesen hervorragenden Tafeln, vor allem vor den Farbtafeln, die in Japan vor den Originalen angefertigt wurden, erlebt man dann auch ganz unmittelbar die heroische Größe dieser Kunst, die Einfachheit eines Korin oder Eitoku, die Feierlichkeit der großen buddhistischen Malerei, den Witz und die Menschlichkeit des Nyosetzu, der einen täppischen Alten am Bach zeigt, wie er mit einem enghalsigen Flaschenkürbis einen Wels zu fangen versucht. Nebenbei – es ist ein herrliches Bilderbuch! Moriya vermittelt wesentliche Grundvorstellungen, und da er europäische Bildung genoß und unsere Kunst kennt, stehen ihm Vergleiche zur Verfügung, die uns etwas sagen. Im Zusammenhang mit der Raumdarstellung, dem Kernstück der klassischen abendländischen Kunst, spricht Moriya vom weißen Grund der Bilder: „Dieser weiße Grund heißt in Ostasien ‚Yohaku' (leerer Raum), und er ist eines der wichtigsten Kompositionselemente. Er bedeutet im Gesamtbild sowohl Himmel wie Wasser, ja auch die Unendlichkeit der



Jörg Scheuttele, 1955

Welt, er kann aber auch die den Jahreszeiten entsprechende Stimmung ausdrücken. Somit ist er eigentlich ein negatives Ausdrucksmittel, ihm liegt aber ein Stück orientalischer Weisheit zugrunde – der Gedanke ‚Taikyo' (die geheimnisvolle Leere) oder ‚Mu' (Nichts): er wird hier durch ein maltechnisches Mittel versinnbildlicht!"

Das Werk schließt mit den großen Meistern des Japanholzschnitts, für die ja gerade wir Deutsche besonders gerüstet sind, so daß uns die Harunobus und Sharakus geradezu wie alte Bekannte vorkommen. Daß auch hier unsere bisherige Beurteilung von der des Ostens abweicht, geht daraus hervor, daß z. B. den großen Brustbildern der Schönen des Yoshiwara

von Utamaro jede porträtmäßige Charakteristik abgesprochen wird, während in dem kürzlich erschienenen schönen Buch des Schweizer Sammlers Boller das Porträtmäßige dieser Darstellungen betont wird. Sehr störend und bedauerlich in Moriyas Buch ist es, daß die japanische Kurtisane kurzweg als Dirne, die „grünen Häuser" als Bordelle bezeichnet werden. Nun ist aber die uralte erotische Kultur Japans, mindestens noch in der Tokugawazeit, in keiner Weise mit der entsetzlichen Barbarei der westlichen Prostitution vergleichbar – es handelt sich hier eindeutig um schwere Uebersetzungsfehler.
Es ist nicht leicht, den inneren und äußeren Reichtum dieses auch ganz vorzüglich gedruckten Buches in wenigen Worten zu schildern. Es bietet sowohl dem Kenner ostasiatischer Kunst wie auch dem Anfänger eine Fülle edelster geistiger Sensationen. Franz Winzinger
(Kenji Moriya: „Die japanische Malerei", Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1954. 151 Seiten Text mit ausführlichen Registern, 85 Tafeln, 4 Farbtafeln, Großformat broschiert: 24,– DM, Maco-Honaneinband: 29,– DM)

Moderne religiöse Kunst

Themen der Religion finden in der Kunst seit Beginn des Expressionismus und dem Aufbruch seiner Vorläufer wieder eine echte Aussage; ihnen öffnen sich auch die Kirchen, die Schritt um Schritt die Ordnung der neuen Architektur gewinnen. Dieser Entwicklung folgt ein Interesse des Publikums an religiöser Kunst, das in den letzten Jahren eine erstaunliche Breite erreichte. Es war ein guter Gedanke, dieses beglückende Interesse auch durch einen Kunstkalender zu befriedigen. Er wird für das Jahr 1956 zum ersten Male von Leopold Zahn vorgelegt. (Leopold Zahn: Moderne religiöse Kunst. F. H. Kerrle Verlag in Heidelberg. DM 6,80) Zweiundfünfzig abreißbare Bildtafeln zeigen jeweils ein Kunstwerk. Der zeitliche Rahmen spannt sich von Daumier bis Meistermann, der sachliche vom Kirchengebäude bis zur Graphik eines religiösen Inhalts. Jede der gut gedruckten und sicher gewählten Tafeln trägt auf der Rückseite einen Text, der zu ihrem Bild hinführt und die Geschichte und die Situation der religiösen Kunst in unserer Zeit untersucht. In der lockeren Folge eines Kalenders entsteht so eine knappe Geschichte des Themas, das dem Wort in vorbildlicher Weise das Werk zuordnet.
Wir können uns nicht über einen Mangel an Kunstkalendern beklagen. Dieser ist jedoch eine echte Bereicherung des ausgedehnten deutschen Kalenderprogramms, ein Kalender, der fehlte und den man nicht mehr missen möchte. Wer seine Entstehungsgeschichte kennt, muß trotzdem bedauern, daß der Verlag sich nicht entschließen konnte, das Thema in der von Leopold Zahn ursprünglich bearbeiteten Form eines repräsentativen Bildbandes zur Diskussion zu stellen. Das Buch hätte nicht nur eine Lücke in der Dokumentation der modernen Kunst geschlossen, es hätte auch seine Leser in Deutschland und im Ausland gefunden. Anton Henze

Ludwig Justi

Zeichnungen deutscher Meister vom Klassizismus bis zum Impressionismus

Berlin 1954, herausgegeben von den Staatl. Museen zu Berlin

Die Publikation ist auf drei Hefte verteilt, um die Zeichnungen in einem Quartband möglichst in Originalgröße wiedergeben und den Text- sowie den Katalogband wohlfeil gestalten zu können. Das Verzeichnis wurde von Helga Weißgärber verfaßt, der Bildband enthält z. T. vortreffliche Vierfarbendrucke.
Die Erläuterungen Justis sind gedacht als Rundgangführer durch die Ausstellung von 280 Zeichnungen, die vom Verf. aus den fünfzehntausend Blättern der Nationalgalerie gewählt und im Mittelgeschoß aufgehängt wurden. Sie sollen ein Ersatz sein für die verlagerten und noch nicht wieder zurückgekehrten Werke der Nationalgalerie, d. h. für sämtliche einst dort befindlichen Gemälde (außer einigen bei der Deportation vergessenen Liebermanns) und für die seit 1919 von Justi im Kronprinzenpalais untergebrachte Schausammlung von zweitausend Blatt. Auch damals war ein entsprechender Band des Verf. „Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert" erschienen.
Der Rundgang beginnt mit dem Klassizismus um 1800 (Carstens, J. W. Tischbein, Schick u. a.). Die heroische Stilisierung auf Bildern und Zeichnungen der frühen Klassizisten setzt Justi in Parallele zu dem gleichzeitigen Bühnenstil, der noch bis in das Ende des Jahrhunderts wirksam blieb, also bis in sein eigenes Erleben. Der Held trete gewissermaßen an die Rampe und agiere im scharfen Rampenlicht. So rühmte man auf Schicks „Apollo unter den Hirten" vor allem das Mienenspiel, es zeige bei jeder einzelnen Person unterschiedlichen Anteil. Wie weit sind wir von solcher Beurteilung entfernt! Ebenso wie beim Theater die Regie wenig beachtet wurde durch das Aufmerken auf die einzelne Pose, so wurde auch im Bilde die Komposition von seiten des Beschauers kaum gewertet.
Ueber „Zeugnisse verschiedener künstlerischer Haltungen seit der Jahrhundertwende" (Runge, C. D. Friedrich, Cornelius usf.) wird der Leser-Betrachter zu Krüger geführt, der den spezifisch berlinischen Charakter zum erstenmal in seinem Zeichenstil ausprägt. „Die Gabe, sich durch die Zeichnung auszusprechen, ist eine Domäne Berlins", sagt A. Grisebach in der Anzeige des Abbildungsbandes „Berliner Zeichner" von Willy Kurth, dessen vorzügliche Publikation man hier ergänzend zur Hand nehmen muß.
Unter den insgesamt elf Räumen ist das Kernstück von fünf Kabinetten Menzel gewidmet, von dem die Nationalgalerie allein 5000 Zeichnungen besitzt, so daß man Schefflers Ausspruch in seiner Menzelbiographie begreift, sie reihten sich „wie ein unabsehbares Exerzitium aneinander". Am nächsten stehen uns heute die frühen Bleistift- und Kreidezeichnungen. Justi legt nicht auf sie den Akzent, sondern auf die zahlreichen Studien zum „Eisenwalzwerk". Da das Gemälde 1945 verbrannte, sind die erhaltenen Zeichnungen zwar um so bedeutsamer, jedoch darf man nicht vergessen, daß das Werk bereits der uneinheitlichen und unserem Kunstempfinden fernergerückten Spätzeit entstammt. Die Bemerkung zum Bildniskopf eines „scheinbar vorzeitig gealterten Arbeiters", daß „ihm heute eine Kur verordnet und leichtere Arbeit zugewiesen würde", erscheint zumindest ungewohnt bei der Betrachtung eines Kunstwerks. Es ist bedauerlich, daß der verehrungswürdige Gelehrte sich zu solchen Zugeständnissen an das in der Demokratischen Republik Erwünschte bereit finden ließ.
Die Betrachtung geht über Böcklin, die großen Rötelzeichnungen von Marées, Feder- und Tuschzeichnungen Leibls und Trübners zu Slevogts „Zauberflöte" und endet mit Liebermanns Skizzenbuch und Entwürfen sowie Porträts und Selbstbildnissen. Justis Ausführungen erhalten hier den Reiz von Memoiren, da der heute fast 80jährige die Maler wie die Dargestellten noch kannte und Erlebtes und Anekdoten einfügt.
Daß eine volkstümliche, dabei von reichem Wissen und großer Erfahrung getragene Einführung versucht wurde, die einen Abriß der europäischen Kunstgeschichte seit 1800 darstellt, in einer einfachen und leicht faßlichen Diktion, muß als verdienstliche Tat gewertet werden. Es kommen die homerischen Epen, Schiller, Goethe, Humboldt zu Wort, aber auch Marx, und der kunstgeneigte Leser wird mit leichter Skepsis seine Zitate in dieser Region entdecken. Hanna Grisebach

Prof. Dr. **Andreas Rumpf**

Archäologie

Bd. I, Einleitung, Historischer Ueberblick. 143 S., 6 Abb. i. Text, 12 Tafeln, DM 2,40, Sammlung Göschen, Band 538, Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin 1953

Das kleine Format der Göschenbände scheint zunächst nur in die Reihe der Hilfsbücher für den engeren Fachmann zu gehören. Sicher ist es für diesen und besonders für den Studierenden geradezu eine unentbehrliche Grundlage, ein wahrer Ariadnefaden durch das Labyrinth der Begriffe und Veröffentlichungen (z. B. der älteren, oft nur mangelhaft zitierten), die das Register auffindbar macht. Das Bändchen ist durch die klare und flüssige Darstellungsweise aber weitaus mehr als ein Kompendium, das sachlich Auskunft gibt für das durch Cerams sensationelles Buch „Götter, Gräber und Gelehrte" angeregte Interesse an der Altertumsforschung. Es ist geradezu spannend, etwa in den Kapiteln über die Antikenforschung seit Winkelmann und der entsprechenden Auffassung des Klassizismus, ehe die neuen Ausgrabungen diese so völlig verändern. Die polemikfreien Urteile des Verfassers (S. 95 ff.: Schliemann bis Wiegand), vor allem auch bei dem Ueberblick über die Veröffentlichungen seit 1914 (S. 123 ff.) sind von besonderem Wert, vorzüglich die Bemerkungen über methodische Irrtümer und Akzentverschiebungen (S. 117: Arkesilasschale, S. 119: Varvakionstatuette). Mangelhaftes wird dabei nicht verschwiegen (S. 129: Verschiedenheit der Ausgaben des Corpus Vasorum). War die ältere Auflage der vier Bändchen „Archäologie" bei Göschen vor 25 Jahren noch wesentlich für den Studenten gedacht, so ist die Haltung dieser neuen Bearbeitung umfassender. So für die Geschichte des Denkmalschutzes – etwa von Cicero bis zu den heutigen Bestimmungen –, so für die aufschlußreiche Geschichte der „Irrtümer". Achtung vor dieser Generationenarbeit und Erschütterung über Unermeßliches, das unverstanden zugrunde ging, werden zum bleibenden Eindruck. Der Leser, der bis zu den Schlußworten durchhält, mag den Gewinn bestätigt finden in dem Zitat Schopenhauers: „Die Griechen sind bleibender Polarstern für alle unsere Bestrebungen und nie werden die Alten veralten." Die wenigen, wenn auch noch so kleinen Tafeln sind ausgezeichnet gewählt; leider etwas tintig gedruckt. Dr. H. L. Keller

Marius Schneider

Singende Steine

Bärenreiter-Verlag Kassel 1955

Einen faszinierenden Beitrag zur Deutung romanischer Kreuzgänge verdankt die Kunstgeschichte dem neuen Buch des Musikwissenschaftlers Marius Schneider, der an der Universität Barcelona lehrt und zu den besten Kennern der primitiven Musik gehört. Unter Verwendung musikwissenschaftlicher, volkskundlicher und kunsthistorischer Forschungsergebnisse seiner früheren, meist in Spanien herausgekommenen Werke untersucht Schneider die Symbolik und Ordnung der Kapitelle der Kreuzgänge von San Cugat del Vallés, Gerona und Ripoll und kommt zu neuen, überraschenden Ergebnissen. Man erkennt staunend, wieviel von den vorchristlichen Kulturen im Abendland lebendig geblieben ist und wie stark die christliche Symbolik letztlich Modifikation einer ursprünglich den Kosmos durch magische Zeichen und Zahlen ordnenden Mythologie ist. Das Anliegen Schneiders ist der Nachweis, daß die romanischen Kapitelle weder „zügelloser Phantasie" noch „artistischer Willkür" ihre Entstehung verdanken, sondern einem vielschichtigen Kanon bedeutungshafter Formen und Rhythmen, die im Mittelalter weitgehend musikalischen Ursprungs waren. Ausgehend von der Klangsymbolik verschiedener Tierdarstellungen, über die tonale Zuordnung liturgischer Gesänge bis hin zu den Vorstellungen und Symbolformen des megalithischen Weltbildes (Menhire, Raum – Zeit – Einheit, rhythmische Zuordnung mikro- und makrokosmischer Symbole), die sich mit den rituellen Geschehnissen des Christentums strukturell vereinigen, führt die spannend zu lesende Interpretation der Denkmäler. Die Darstellung ist klar und überzeugend, wenngleich im Detail vieles ungeklärt oder Hypothese bleiben muß. Der aus der Musikwissenschaft gewonnene Ansatzpunkt jedoch erscheint fruchtbar und wird hoffentlich weitere Untersuchungen dieser Art anregen. Udo Kultermann

André Salmon

Stanislas Stückgold

Les Gémeaux, Paris

Wenn der große französische Kunstkritiker André Salmon dem Maler Stanislas Stückgold heute noch, über 20 Jahre nach dessen Tode, eine liebevoll und klug geschriebene Monographie widmet, so zeigt das, welche Bedeutung diesem Künstler heute noch zukommt.
Der 1868 in Russisch-Polen geborene Stückgold war zunächst Ingenieur und wandte sich erst mit 38 Jahren, von einer seherisch veranlagten polnischen Aristokratin bestimmt, der Kunst zu. Zunächst Bildhauer, wurde er bald Maler. München und Paris waren damals die Städte, in denen sich unruhvoll die Kunst unseres Jahrhunderts bildete. Dort verkehrte Stückgold bald in den Kreisen, die um die neue Kunst rangen. Er liebte wie die Künstler des Blauen Reiters die bayerischen Hinterglasbilder, die seinen Stil wesentlich bestimmten. Stilleben und Bildnisse geben Zeugnis davon. Vielleicht noch mehr als der Stil dieser bäuerlichen Bilder war es ihre naive Frömmigkeit, die ihn anzog. Ergreifend das Bildnis Martin Bubers, wie ein Votivbild mit dem schlichten Ernst eines Cranach gemalt. Die zarte und verhaltene Innigkeit der „Elisabeth", sparsam und bescheiden in der Farbe, rührt uns heute noch an. Der Zöllner Rousseau zählte zu seinen Freunden.
Das Religiös-Geistige war die Triebfeder seiner Kunst. Auch darin ein echter Zeitgenosse der Kandinsky und Jawlensky. Umgetrieben und unstet, trank er aus mancherlei Quellen und griff sogar nach den Sternen. So entstand der „Tierkreiszyklus", der Albert Steffen zu dem ersten seiner kleinen Mythen inspirierte. Theodor Däubler schrieb: „Hätten die Sterngläubigen bereits wieder einen Tempel, so müßte Stückgold ihn ausschmücken."
In religiösen Zyklen vermochte seine Gestaltungskraft freilich dem stürmischen Wollen nicht immer zu folgen, obwohl sie sich manchmal zu erlebnisgroßen Momenten erhob, was schon viel bedeutet. Darin ist Stückgold hin und wieder mit William Blake verwandt.
Was Stückgold aber nach der Darstellung André Salmons seinen Platz in der modernen Kunst, jenem Aufbruch zum Geistigen in unserer Zeit, sichert, ist das echte Pathos, mit dem er die Daseinsrätsel darzustellen suchte. Clemens Weiler

„Sonderbare Metamorphosen"

Es gibt eine Unart im Bezirk der abstrakten Malerei, die sich unschuldig wähnt, aber deswegen nicht weniger unmoralisch ist. Sie präsentiert in fröhlicher Lust des Fabulierens ohne Umschweife alles, was die sogenannte Intuition dem Maler diktiert. Daß dieser Malerei kein eigentlich bildnerischer Trieb innewohnt, ist deutlich, denn sie beschäftigt sich ja nicht mit objektiven Forderungen der Gestaltung und müht sich nicht um jene spezifische Anordnung von Form und Farbe, die das Bewußtsein des Betrachters ästhetisch affiziert, ihr geht es um das private Inventar von Vorstellungen, um Originalität subjektiver Bilder, seien diese auch von häßlichen Krusten überzogen. Methodisch ist diese Malerei gänzlich desinteressiert, sie verwendet je nach Belieben die Geometrie, die vegetabile Figuration, die naturalistische Andeutung, die Textur, das Präzise, die Skizze – sie ist also ohne bildnerisches Gewissen, ihr liegt es am „Ausdruck" allein, an der Darstellung des „Innen", und es ist kein Zweifel, solche Malerei ist ein Naturalismus mit veränderten Vorzeichen, „Seelennaturalismus" mit einem Wort.
Der Stromfeld-Verlag legt uns eine Mappe vor, „Sonderbare Metamorphosen" betitelt, und diese 12 auf kostbarem Papier gedruckten Zeichnungen von Hermann Schütte sind in der Tat höchst sonderbar. Aeußerst befremdlich ist zudem der kommentierende Text von Hans Theodor Flemming, denn man liest dort, daß „der beflügelnde Atem der Phantasie mangelnde Gestaltungskraft wettzumachen vermag". Die lange Reihe ungemein phantasiebegabter Laien- und Sonntagsmaler zeugt angeblich davon in anschaulicher Weise.
Hier liegt also jener gefährliche Glaube offen zutage, der allen bildnerischen Exzessen und jenen spirituellen Schwächen, die die abstrakte Malerei seit ihren Anfängen begleiten, Tür und Tor öffnet. Aber die Voraussetzungen sind irrig, denn die gültige Laienmalerei ist nicht nur durch einen Reichtum an Phantasie, sondern gleichzeitig durch einen Reichtum an formender Stringenz ausgezeichnet. Mit ihrer Folgerichtigkeit des formalen Aufbaus, die nicht nur beiläufig, sondern essentiell zur Laienmalerei der Rousseau, Bombois oder Vivin gehört, haben die Zeichnungen von Schütte freilich nichts zu tun. In ihnen beherrscht das Kreuz-und-Quer aller erdenklichen Formen und Unformen das Feld des weißen Papiers. Diese Blätter sind die Schöpfungen eines Amateurs, – gewiß, und man brauchte nicht mit ihnen zu rechten, wenn sie uns nicht mit dem Anspruch künstlerischer Legitimität vorgestellt würden. Man könnte sie als durchaus liebenswertes Spiel mit Feder und Tusche auffassen, dem im Ansatz zuweilen sogar ein intelligentes Formgeflecht gelingt, beispielsweise in den „Segelfischen" und „Familien im Zoo". Aber man fragt sich, warum anläßlich einer solchen Publikation dem verbreiteten Irrtum Vorschub geleistet wird, daß die abstrakte Malerei ein grundsätzlich auf alle Bedürfnisse ausdehnbares Medium der Mitteilung sei. Phantasie ist in der Malerei doch wohl nie ein Alibi für mangelnde Gestaltungskraft. Kunst hat seit jeher dort begonnen, wo die Phantasie durch Form profiliert wird und Gestalt gewinnt. Klaus J. Fischer

Die Toten

Dr. Victor Dirksen, der frühere Museumsdirektor von Wuppertal, starb am 5. November 1955 in Köln nach kurzer Krankheit.

Graf Elio Zorzi erlag im Dezember vergangenen Jahres einer Herzlähmung auf der Treppe im venezianischen Palast seines Freundes Valmarana. Er hatte die Zeitschriften „L' Ateneo Veneto" und „La Biennale" redigiert und das Presseamt der venezianischen Biennale. Das bekannteste seiner Bücher sind die „Osterie Veneziane", eine Kulturgeschichte der venezianischen Gaststätten.

Der Bildhauer Walter E. Lemcke starb im Alter von 64 Jahren.

Personalia

Der Karlsruher Maler Willi Müller-Hufschmid vollendete im November 1955 sein 65. Lebensjahr.

Der Zeichner und Illustrator Max Schwimmer feierte am 9. Dezember 1955 seinen 60. Geburtstag.

Der Maler H. Ehmsen wurde 70 Jahre alt. Ehmsen lebt in der Ostzone.

Die Stadt Karlsruhe vergab die Kulturpreise 1955. Erster Preisträger für Malerei und Graphik ist Karl-Heinz Wienert, Pforzheim. Träger des zweiten Preises ist Wolfgang Koch, Pforzheim.

Den Pfalzpreis für Malerei erhielt der Maler J. G. Müller. Den Pfalzpreis für Graphik gewann Rudolf Scharpf.

Der Direktor der württembergischen Staatsgalerie, Stuttgart, Dr. Heinrich Theodor Musper, wurde am 22. 12. 1955 60 Jahre alt.

Der Stuttgarter Maler Wilhelm Rupprecht beging am 3. Januar seinen 75. Geburtstag.

Ausstellungen

Die große Picasso-Ausstellung kam von München nach Köln. Sie ist im Rheinischen Museum, Köln-Deutz, täglich von 10 bis 19 Uhr zu sehen und bleibt dort bis zum 29. Februar 1956, ehe sie weiter nach Hamburg geht.

Eine Ausstellung zeitgenössischer deutscher Graphik mit Arbeiten von Baumeister, Gilles, Heiliger, Hofer, Marcks, Mataré, Stadler und anderen wird zur Zeit in der Türkei gezeigt.

Ueber hundert Steinplastiken kanadischer Eskimos schickt die kanadische Regierung auf eine zwei Jahre dauernde Ausstellungsreise durch fast alle Länder Europas. Im Haag wird am 26. Februar die erste Ausstellung eröffnet. In Deutschland wird die Sammlung voraussichtlich Anfang 1957 zu sehen sein.

Polnische Kunst, eine Uebersicht über die Malerei, Plastik und Graphik der Gegenwart, wird demnächst in Neu-Delhi, Indien, gezeigt werden.

Eine Ausstellung des frühen Manierismus soll am 24. März in Florenz eröffnet werden. np.

Die größte bisher veranstaltete Ausstellung italienischer Renaissancekunst will der italienische Unterrichtsminister in den Vereinigten Staaten veranstalten. np.

Eine Ausstellung der Werke des Ludovico, des Annibale und des Agostino Carracci wird im September 1956 in Bologna stattfinden. (Agit.)

„Die Maschine in der zeitgenössischen Kunst" heißt eine Ausstellung, die im Frühjahr in Rom veranstaltet wird. (Agit.)

Die Galerie Günther Franke, München, zeigt anläßlich des 50. Geburtstages von Fritz Winter eine Ausstellung der letzten Arbeiten des Künstlers zusammen mit Bildern aus den Jahren 1932–44.

Heinz Battke, Florenz, stellt bis Mitte Februar in der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern, aus. Ein Buch über den Zeichner Heinz Battke erschien soeben im Verlag Woldemar Klein, Baden-Baden.

Werner Zöhl stellt bis 5. Februar im Paula-Becker-Modersohn-Haus in der Böttcherstraße, Bremen, Malerei und Graphik aus.

Das Deutsche Klingenmuseum, Solingen, stellt vom 15. 1. bis 12. 2. „Tapeten in USA" aus.

„Ardennenmaler" heißt eine Ausstellung des belgischen Künstlerkreises, die das Suermondt-Museum, Aachen, Wilhelmstraße 18, im Februar zeigt.

Das Heimatmuseum Gelsenkirchen zeigt bis zum 5. 2. Gemälde und Graphik von Hermann Peters anläßlich des 70. Geburtstages des Malers. Vom 12. 2. bis 26. 2. wird städtischer Kunstbesitz ausgestellt. Anschließend findet eine Ausstellung der „Passion" von Otto Pankok in der Zeit vom 4. 3. bis 8. 4. statt.

Die Ausstellung junger englischer Bildhauer ist gegenwärtig in der Staatsgalerie Stuttgart zu sehen.

Klaus J. Fischer stellt Oelbilder, Zeichnungen und Aquarelle im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, Studio für zeitgenössische Kunst, bis zum 5. Februar aus.

Das Spendhaus Reutlingen legt auch für 1956 ein interessantes Ausstellungsprogramm vor, aus dem wir folgende Veranstaltungen hervorheben: 12. 2. bis 4. 3.: „Der unbekannte Zügel", 11. 3. bis 2. 4.: Kollektiv-Ausstellung der „Neuen Gruppe Rheinland-Pfalz", 8. bis 29. 4.: Gedächtnisausstellung Adolf Hoelzel, 6. bis 27. 5: Ausstellung Karl Langenbacher.

Das Klingspor-Museum der Stadt Offenbach a. M. hat neue Oeffnungszeiten: Montag bis Freitag von 10 bis 12 und 15 bis 17 Uhr, Sonntag von 10 bis 12 Uhr.

Die Neue Galerie am Funkhaus, Köln, zeigt Gemälde und Farbholzschnitte des Schweizers Beat Zumstein.

Eine Ausstellung mit Plastiken und Graphiken von Giacomo Manzù ist gegenwärtig in Bremen zu sehen.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Alleestraße 11 a, Kunsthalle, zeigt bis zum 5. Februar die Gruppe 53, junge Düsseldorfer Künstler und ihre Freunde aus Westfalen, Frankreich und Italien. Ab Ende Januar zeigt der Kunstverein außerdem 53 Gemälde von Renoir aus der Sammlung Gangnat, Paris.

Eine Ausstellung von Peter Brüning, Düsseldorf, findet in der Geschäftsstelle der NRZ in Duisburg, Königstraße, statt.

Zum 75. Geburtstag Wilhelm Lehmbrucks wurde in Duisburg die größte bisher gezeigte Ausstellung eröffnet, die das Gesamtschaffen des am 4. Januar 1881 in Duisburg geborenen und am 25. März 1919 in Berlin verstorbenen Künstlers umfaßt.

In einer umfangreichen Stockholmer Ausstellung ist u. a. auch eine Sammlung „berühmter" Kunstfälschungen aus vielen europäischen Ländern zu sehen.

Das Metropolitan Museum in New York zeigt bis Ende Februar 200 bedeutende islamische und indische Miniaturen.

In Paris findet gegenwärtig eine Ausstellung: „Buchmalerei vom 13. bis zum 16. Jahrhundert" statt.

Ausgewählte Arbeiten der Ausstellung „Deutsche Keramik der Gegenwart", die im Herbst im Düsseldorfer Hetjens-Museum gezeigt wurde, sind zu Beginn dieses Jahres in mehreren holländischen Städten zu sehen. Später soll die Ausstellung auch in skandinavischen Ländern gezeigt werden.

Eine Ausstellung der Gedok-Malerinnen Deutschlands wurde in Kalkutta eröffnet.

Der Westfälische Kunstverein, Münster, zeigt bis zum 29. Januar aus Anlaß des 125jährigen Bestehens eine Ausstellung „Meisterwerke aus Kunstvereinsbesitz".

Der Hellweg, Werkgemeinschaft Ruhr, zeigt bis zum 5. Februar in Bochum in den Räumen der Städtischen Kunstausstellung im Hotel Metropol seine Jahresschau.

In der Kunststätte Lore Dauer, Mannheim, D 3,7, sind Oelgemälde von Agnes Muthspiel, Salzburg, zu sehen.

In der Städtischen Galerie Schloß Oberhausen, z. Z. Glasterrasse am Hotel Ruhrland, findet bis zum 12. 2. eine Ausstellung von Arbeiten des Düsseldorfers Josef Pieper statt.

Grafische Arbeiten von Jean Arp zeigt bis Mitte Februar die Galerie d'art moderne, Basel, Aschengraben 5.

Heidelberg und das neue Bauen, Fotos, Pläne, Modelle zeigt der Heidelberger Kunstverein in einer Ausstellung in der Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums, die bis zum 12. Februar dauert.

Farbige Graphik 1955 heißt die Ausstellung des Leopold-Hoesch-Museums der Stadt Düren. Die Ausstellung dauert bis zum 12. 2. und ist das Ergebnis einer Ausschreibung an alle deutschen Künstler.

Gino Rossi zeigt in der galleria nazionale d'arte moderna, Rom, seine Arbeiten.

Die Stadt Reutlingen zeigt bis zum 5. 2. im Spendhaus folgende Ausstellungen: Fritz Ketz und Winand Victor, Reutlingen, Gemälde und Grafik, Gisela Bär, Pforzheim, Plastiken, Klaus Wrage, Eutin, Holzschnitte zu Dante „Göttliche Komödie" in der Stadtbibliothek.

Allgemeines

Von den elf verkäuflichen Gemälden der Picasso-Ausstellung in Köln kostet das billigste Werk, ein kleiner Frauenkopf, 17 000 DM, das teuerste, die „Frau mit Senfglas" 107 000 DM.

Der Gesamtverlust der Dresdener Gemäldegalerie beträgt 944 Bilder, über deren Schicksal noch weitgehende Unklarheit herrscht. Mit Sicherheit verloren sind angeblich 154 Gemälde, die größtenteils am 13. Februar bei der Zerstörung Dresdens vernichtet worden sind.

Einige wertvolle Freskenmalereien, die der Cremoneser Schule des XIII., XIV. und XV. Jahrhunderts zuzuschreiben sind, wurden an einer Decke des mittelalterlichen Rathauses in Cremona aufgefunden. (Agit.)

Mit einer Ausstellung der Kunst Brasiliens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart wurde vor kurzem der Neubau des Ethnographischen Museums in Neuenburg (Schweiz) eingeweiht.

Giacomo Manzù, Toni Schneider-Manzell und Ewald Mataré erhielten den Auftrag, die drei Bronzetüren des Salzburger Doms („Glaube", „Hoffnung", „Liebe") zu gestalten.

Alexander Calders neuestes Werk, eine abstrakte Eisenskulptur, wurde im Lichthof des neuerbauten amerikanischen Generalkonsulats in Frankfurt aufgestellt.

„Der Hamburger Hafen" von Oskar Kokoschka wurde für das Museum of Modern Art in New York angekauft. np.

Die Stadt Esslingen (Neckar) will die neuerbaute Sirnauer Wehrbrücke entgegen früheren Plänen nicht mit einer Plastik Prof. Otto Baums versehen. Otto Baum war der 1. Preisträger eines Wettbewerbs, der für die Schmückung der Brücke mit einer Plastik von der Wasser- und Schiffahrtsdirektion Stuttgart ausgeschrieben wurde. Publikum und Behörden wehrten sich gegen den abstrakten Entwurf Prof. Baums. Es entwickelte sich ein monatelanger Denkmalstreit (Kunstsachverständige gegen Behörden und Publikum), in dem die Behörden, wie nicht anders zu erwarten, nun endlich gesiegt haben.

In Westberlin wird gegenwärtig die Gründung einer Neuen Akademie der bildenden Künste vorbereitet. Sie soll die Tradition der 1696 gegründeten Preußischen Akademie der Künste fortsetzen. Es sind fünf Abteilungen geplant: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur und darstellende Kunst. – Die vorbereitende Mitgliederversammlung wählte Hans Scharoun zum vorläufigen Vorsitzenden und Friedrich Ahlers-Hestermann zum Stellvertreter. EP.

Gemälde am Fließband stellt ein Unternehmen in Amsterdam her. In genauer Arbeitsteilung werden vielbegehrte holländische Landschaften aus Baumschlag, Hintergrund, Wolken, Tieren und Hühnervolk innerhalb kürzester Zeit angefertigt. Die Nachfrage kommt sowohl aus dem Inland wie vor allem aus Nordamerika und Kanada.

Einen römischen Kritikerpreis hat die Galerie für moderne Kunst in Rom ausgeschrieben. Einen 1. Preis von 500 000 Lire, weitere Preise von 200 000 und 100 000 Lire sind für die besten Besprechungen ausgesetzt, die italienische oder ausländische Autoren in einer italienischen Zeitung oder Zeitschrift den Veranstaltungen der Galerie während der Saison 1955/56 widmen. np.

Das deutsche Goldschmiedehaus ist zehn Jahre nach seiner Zerstörung seit kurzem wiederaufgebaut. Damit ist in Hanau am Main, nahe Frankfurt, wieder ein Zentrum der internationalen Goldschmiedekunst geschaffen.

Das erste amerikanische Museum des modernen Kunstgewerbes will der American Craftsmen's Educational Council im kommenden April einrichten. np.

Der Bildhauer A. Archipenko, der in New York lebt, beklagt es, daß Imitationen seiner Werke in Museen und Privatsammlungen Eingang gefunden haben, und macht sich erbötig, jedem Besitzer seiner Werke auf Wunsch ein Echtheitsattest auszustellen. Seine Adresse lautet: 1947 Broadway, New York, N. Y. USA. Er sichert völlige Diskretion zu.

Lichtbildervorträge über italienische Kunst und Kunst des Auslandes veranstaltet auch in diesem Jahr die Direktion der Galerie Nazionale d'arte moderna in Rom im Rahmen ihrer didaktischen kulturellen Darbietungen. Die interessanten Veranstaltungen der Galerie werden regelmäßig von mehr als vierhundert Teilnehmern besucht.

Aquarelle Utrillos stiegen in der Pariser Galerie Charpentier am 6. Dezember 1955 auf 500 000 bis 580 000 Francs. Das erste nach dem Tode des Künstlers versteigerte größere Gemälde, eine Darstellung der Kirche Saint-Germain-des-Prés von 1920, war am 29. November für 1 320 000 frs verkauft worden. np.

Fra-Angelico-Briefmarken gab die italienische Postverwaltung zum Ausgang des Jubiläumsjahres des Beato Angelico heraus. np.

Anläßlich des 9. panamerikanischen Architekturkongresses widmete die moderne venezuelische Kunstzeitschrift „hombre y expresión" der Veranstaltung ein interessantes, reich und gut bebildertes Sonderheft, aus dem hervorgeht, daß die moderne Architektur auch in Caracas namhafte Vertreter gefunden hat.

Graf Carl von Luxburg, früherer deutscher Botschafter in Argentinien, hat sein Schloß in Aschbach bei Kissingen dem Bezirksverband Unterfranken mit der Bestimmung geschenkt, daß sich dort „Kunstfreunde aus aller Welt ein Stelldichein geben" sollen. Das Schloß enthält in 33 Räumen Bilder und Kunstgegenstände, die der Besitzer im Ausland gesammelt hat. np.

Die Picasso-Ausstellung im Münchener Haus der Kunst konnte 130 000 Besucher zählen.

Die Ausstellungssäle des Pariser Louvre haben einige Umbauten erfahren. Germain Bazin, Chefkonservator der Gemäldesammlung des Louvre, hat in jahrelanger mühevoller Tätigkeit die Lichtverhältnisse der Räume verbessert. Außerdem sind die Abteilungen um italienische Manieristen, um die Schule von Fontainebleau, um die Sammlung Beistigui, Bildnisse berühmter Franzosen, erweitert worden. Die Bilder des venezianischen Rokoko und der Franzosen aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert sind neu geordnet worden.

Die American Academy of Arts and Letters, deren Mitgliederzahl auf fünfzig beschränkt ist, hat sechs Persönlichkeiten neu gewählt. Es sind die mehrfach preisgekrönte Marianne Moore, die T. S. Eliot „die vollendetste Dichterin der englischsprechenden Welt von heute" nennt, der Dichter Maxwell Anderson, der durch seine Werke über Architektur und Städteplanung bekannte Lewis Mumford, der Komponist Walter Pisten und die Maler Edward Hopper und Andrew Wyth, von denen der zweite erst 38 Jahre alt ist. np.

Die Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern veranstaltet von Mitte Mai bis Mitte Juni 1956 eine Fotoausstellung unter dem Titel: „Hand und Werk". Die Beteiligung ist für alle Amateur- und Berufsfotografen der Bundesrepublik offen. Die näheren Bedingungen sind bei der Pfälz. Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern, Beratungsstelle für Formgebung, zu erfragen. Ablieferungstermin ist der 10. April 1956.

Die Versteigerung im Kunsthaus Ketterer Stuttgart erbrachte kürzlich 35 000 DM für Chagalls „Trinker", der mit 65 000 DM veranschlagt war. Eine Gouache von Chagall verdoppelte dagegen ihren Preis beinahe. Eine frühe „Improvisation" von Kandinsky, mit 80 000 DM veranschlagt, erreichte nur einen Preis von 52 000 DM. Ebenso gingen ein Werk von Munch (20 000 DM) und ein im Preis sehr hohes Bild von Rouault zurück. Kokoschka, das in unserem Heft abgebildete Porträt des Malers Harta, erreichte kaum den Taxwert. Höhere Preise gab es bei Nolde und Feininger. Ein kleines Oelbild „Rosen" von Renoir wurde von 18 500 auf 25 500 DM hochgesteigert. Lebhaftes Interesse fanden Marc, Macke und Schlemmer.

Die größte Felsbildersammlung der Erde, etwa 4000 Kopien aus allen Erdteilen, oft farbig und in originaler Größe, bewahrt das Frobenius-Institut in Frankfurt a. M. auf. np.

Franz Marcs letztes Skizzenbuch war bis zu deren Tod im Besitz der Witwe des Künstlers. Es ist jetzt von der Bayrischen Graphischen Sammlung erworben worden und wird z. Z. dort ausgestellt. Ein Bericht kann wegen Platzmangels erst im nächsten Heft veröffentlicht werden.

Den Rekordpreis von 10 800 Pfund Sterling erzielte eine 1650 gemalte Flußlandschaft mit Fährboot von Salomon van Ruysdael auf einer Londoner Auktion. np.

Das Museum Fridericianum in Kassel soll nach einem Vorschlag des Kasseler Magistrats die Staatlichen Kunstsammlungen aufnehmen. Auch wir wünschen, daß sich das Land Hessen diesem Vorschlag geneigt zeigt.

Einen „Edwin-Scharff-Preis" in Höhe von 10 000 DM will die Stadt Hamburg stiften.

Die Galerie Nebelung, Düsseldorf, ist von der Hofgartenstr. 10 in das Ratinger Tor umgezogen.

Erich Heckel wurde von der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe zum Ehrenbürger ernannt.

Ein Christuskopf aus dem X. Jahrhundert und eine Verkündigung des 14. Jahrhunderts, beides kostbare Fresken, wurden von dem Kunstwissenschaftler Prof. Salerno in der S.-Giovanni-Kirche in Tivoli, Italien, freigelegt.

Eingesandte Bücher
(Besprechung vorbehalten)

Franz Winzinger: **Kunstbetrachtung.**
Rembrandt-Verlag, Berlin.

Erhard Göpel: **Max Beckmann in seinen späten Jahren.**
Verlag Langen-Müller.

Tarquinia, Wandmalereien aus etruskischen Gräbern.
Piper-Bücherei.

Hieronymus Bosch: **Garten der Lüste.**
Piper-Bücherei.

Lehmbruck: **Zeichnungen und Radierungen.**
Piper-Bücherei.

Kunstkalender 1956.
Verlag Piper, München.

Gert von Natzmer: **Kulturen der Vorzeit.**
Safari-Verlag, Berlin.

Olaf Gulbransson: **So siehst Du aus!** Humor der Zeit.
Verlag Friedrich Middelhauve, Opladen.

Förster-Feldenkirchen: **Köln.**
L. Schwann Verlag, Düsseldorf.

Wolfgang Braunfels: **Meisterwerke Europäischer Malerei.**
Safari Verlag, Berlin.

Dr. W. Rickinger: **Das Mädchen Ursula Dethleffs.**
Verlag Simon und Koch, Konstanz.

Anje Heinrich Werlé: **Die goldene Kugel,** mit Bildern von Alexander Rath.
Verlag Simon und Koch, Konstanz.

Emil Möller: **La gentildonna dalle belle mani di Leonardo da Vinci.**
Edizioni d'arte Carlo Pedretti, Bologna, Italia.

Neue Möbel III.
Herausgegeben von Gerd Hatje, Bibliographie: Bernard Karpel.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

Pablo Picasso: **Das graphische Werk.**
Einleitung und Auswahl Bernhard Geiser, Biographie und Dokumentation Hans Bolliger.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

George Grosz: **Der Spießer-Spiegel,** 60 Zeichnungen.
Arani-Verlag, Berlin-Grunewald.

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. Baden-Baden und München

Die Ausstellung der LEIHBILDEREI in der Staatl. Kunsthalle Baden-Baden erbrachte ein erfreuliches Ergebnis: ein Drittel der Arbeiten wurde verkauft bzw. vermietet. Eine Rezension der Ausstellung bringt DAS KUNSTWERK im Heft 5/IX. Aus Anlaß dieser Ausstellung wurde vom Südwestfunk ein Gespräch über das Prinzip der Leihbilderei, über den Wert des ständigen Umgangs mit Originalen und über die besondere Aufgabe der Unternehmer in diesem Zusammenhang gesendet. Da hieß es u. a.: „Die Unternehmer wissen – oder sollten wissen –, daß ihre gesellschaftliche Stellung sie mehr als andere verpflichtet, auf dem Gebiet der Kultur aktiv zu sein. Sie haben am ehesten die Möglichkeit, Kunstwerke zu mieten und zu erwerben, und besitzen die Räumlichkeiten, Bilder zu hängen und Plastiken zu stellen, so daß sie Arbeitern, Angestellten und Besuchern zugänglich sind." So können z. B. in einer Eingangshalle für DM 50,- monatlich fünf Originale hängen, die der Unternehmer nach Belieben auswechseln kann.

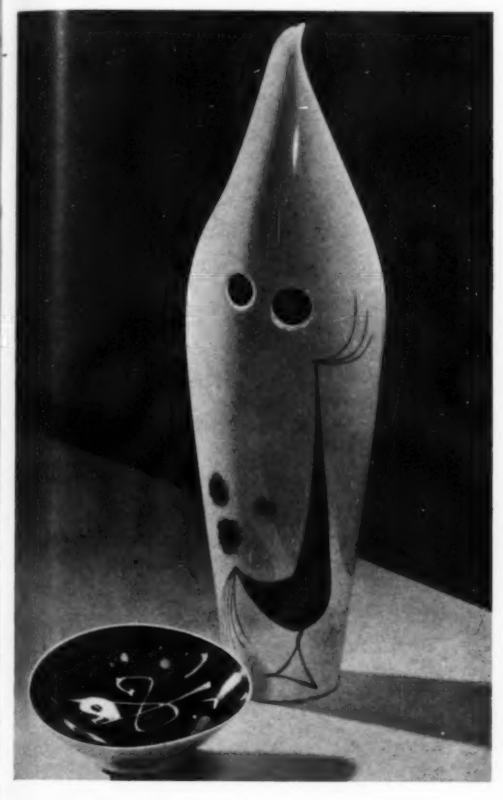
Der Gedanke der Leihbilderei breitet sich aus. Das Kunstkabinett Dr. Hanna Grisebach plant die Einrichtung zum 1. Februar 1956 für Heidelberg; für Hardt (bei M.Gladbach) der Kunstsalon Mielitz.

Allen Mitgliedern kann eine JAHRESGABE (Originalgrafik) gegeben werden. Die Blätter 1955 stammen von C. G. Becker, O. Braun, W. Hagendorf, W. Lindgens, R. Meissner und E. Steneberg.

Wer sich von den Lesern des KUNSTWERKS noch bis 31. 3. 56 entschließt, Mitglied der Gesellschaft zu werden (Beitrag DM 18,– bzw. 9,–), erhält die Jahresgabe 1955 als Geschenk nachgeliefert. (Dazu die nächste Jahresgabe vor Weihnachten 1956.)

Die Jahresgabe kann von den Lesern des Kunstwerks auch käuflich zum Vorzugspreis von DM 12,– erworben werden.

Geplant sind eine Ausstellung der Leihbilderei in Offenburg; die Fortsetzung der Lichtbildervorträge in der Kunsthalle Baden-Baden mit den Themen „Ueber den Kitsch", „Surrealismus", „Kinderzeichnungen" und „Romantischer Tachismus?".



Rosenthal

Herstellung:	Rosenthal-Porzellan Aktiengesellschaft Selb/Bayern
Dekors:	Klaus Bendixen

Die moderne Formgebung in Architektur, Innenarchitektur und Produktform wendet sich vom Ornament und Dekor ab. „Ornament ist ein Verbrechen", sagte Adolf Loos. Gemeint ist, daß dem Ornament kein stilschöpferisches Prinzip innewohnt, daß im Gegenteil das Ornament vielfach zur Ausrede einer schlechten Form herangezogen wird, um sie zuzudecken und das Auge abzulenken. Dieser Purismus, der reine und farbige Flächen und unbekleidete plastische Formen bevorzugt, und die optischen Reizwirkungen dieser Flächen und Formen zueinander sind der Kern der heutigen Gestaltung.
Es scheint aber, daß auf den Dekor doch nicht ganz Verzicht geleistet werden kann. Die Funktion, die der Dekor für bestimmte Zwecke hat, kann durch nichts anderes ersetzt werden. Es kommt allerdings darauf an, ihm den rechten Rang einzuräumen, ihn sparsam und nur in entsprechenden Zusammenhängen einzusetzen.
Die Porzellandekors des Stuttgarter Malers Klaus Bendixen, Schüler von Professor Willi Baumeister und Preisträger des Württ. Kunstpreises der Jugend 1954 und des diesjährigen Badisch-Württ. Kunstpreises der Jugend, stehen auf der Linie der Versuche, den Dekor nicht überzubewerten, ihn vielmehr die Ergänzung des plastischen Formenspiels sein zu lassen, abseits modisch-ornamentaler Behaglichkeit. Der einzelne Bendixen-Dekor auf Vasen und Tellern zerstört nicht die plastische Form, sondern steigert sie zu visueller Kontrastwirkung; Dekor hier als Schönheitspflaster des Porzellans, das es besser zur Geltung kommen läßt. Herrschend bleibt das Weiß.
Diese Dekors, rein und stark in den Farben, sind von heiter gelöster Wirkung. Sie sind der geeignete Schmuck einer heutigen Wohnkultur, die sich von der tristen Stimmung schwerer dumpffarbiger und überladener Einrichtungsgegenstände abgewendet hat, um die Umgebung des Menschen licht und freundlich zu gestalten.

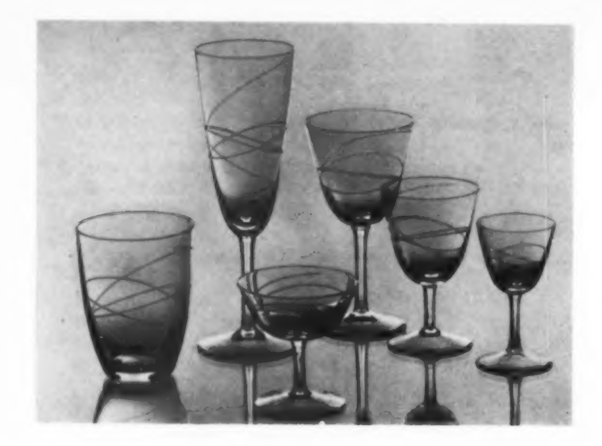
Hutschenreuther-Porzellan

Hersteller:	Lorenz Hutschenreuther Porzellan, Selb/Bayern
Dekoration:	Schwarzer Fond mit Goldstaub
Modellentwurf:	Bildhauer Hans Achtziger, Selb

Das Fertigungsprogramm der bedeutenden Firma Lorenz Hutschenreuther AG. in Selb, die zusammen mit ihren Zweigwerken in Weiden und Tirschenreuth rund 4 000 Arbeiter und Angestellte beschäftigt, reicht vom einfachen und soliden weißen Gebrauchsgeschirr bis zum kostbar dekorierten Luxusservice, vom zierlich feinen Geschenkartikel bis zur Groß-Plastik.
An der Gestaltung der Kunstporzellane dieses Unternehmens haben namhafte Künstler wie die Professoren Scheurich, Esser, Börner, Nick und bedeutende Werkbildhauer mitgewirkt. Auf dem Service-Sektor zählen die Professoren Gmelin, Klee, Hillerbrand, v. Wersin, Kersting und die Formschöpfer Modrack und Lunghard zu den Mitarbeitern der Lorenz Hutschenreuther AG.
Unsere Abbildungen geben einen Einblick in die erfolgreichen Bemühungen der Firma, Tafelgeräte im Stil unserer Zeit herzustellen.



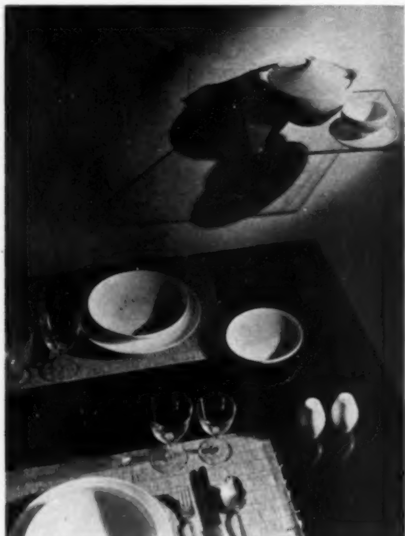
Mokkaservice »Prinzeß«



Hersteller dieser Kelchgläser ist die Firma Richard Süssmuth, Glashütte Immenhausen/Bez. Kassel.
Neben Tafelgeräten aller Art erzeugt die Firma viele andere Gläser, die vor allem durch ihre gediegene Form Beachtung verlangen. Bowlen-Krüge, Fruchtschalen, Ascher in rauchfarbenem Glas, Keksdosen, Schalen und Teller, Vasen usw. in vielen Ausführungen umfaßt das Produktionsprogramm dieses Unternehmens. Gestalt und Form können kaum besser gemeistert werden als in diesen ansprechenden und anspruchsvollen Modellen.

Die nebenstehenden Aufnahmen von formgerechten Tafelgeräten wurden uns freundlicherweise von der bekannten Porzellanfabrik Schönwald in Schönwald/Ofr. zur Verfügung gestellt. Die Aufnahmen zeigen von links nach rechts ein Service der auf der X. Triennale in Mailand mit der Silbernen Medaille ausgezeichneten Form 411 und einen Ausschnitt — gedeckter Tisch — ebenfalls mit Tafelgeräten der Form 411, die von Heinz Löffelhardt entworfen wurde. Sämtliche Erzeugnisse, die wir bisher von diesem Unternehmen sahen, sind ein schönes Beispiel für eine gute und zeitgemäße industrielle Werkgestaltung.

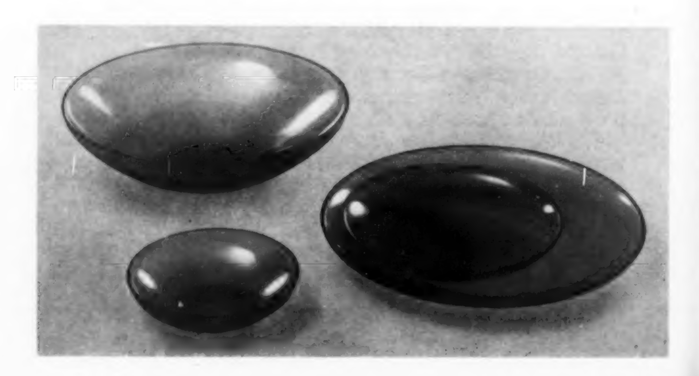






Beide Aufnahmen WMF, Geislingen (Württ.)

Von der WMF-Württembergische Metallwarenfabrik, Geislingen/Steige, zeigen wir mit Absicht Tafelgeräte von unterschiedlicher Zweckbestimmung. Wir möchten besonders auf die von dem bekannten Industriegestalter Prof. Wilh. Wagenfeld geschaffenen WMF-Kristallschalen hinweisen, die gerade durch ihre Schlichtheit ansprechen.
Das schöngeformte WMF-Cromargan-Besteck führt die Namensbezeichnung „Futura".







Zeitnahe Wohnkultur

Die uns von der Pressestelle der „Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e.V.", Stuttgart-N., zur Verfügung gestellten Bilder geben ein gutes Beispiel zeitnaher Wohnkultur außerhalb jeden Schemas.
Die Bemühungen dieser Gesellschaft scheinen uns beachtlich. Sie tritt mit Intensität für eine echte, klarlinige Wohnkultur ein und beweist an Hand eines reichhaltigen Möbelprogramms, daß sie ihre bedeutungsvolle Aufgabe wirklich erfaßt hat.

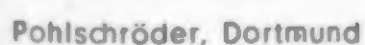
Sämtliche Möbel des WK-Programms werden durch eine weitgespannte Organisation von Möbelfachgeschäften vertrieben. Der Gesellschaft ist es schon seit Jahren gelungen, einen tiefen Einbruch in die herkömmliche Art des Möbelkaufes zu erzielen, denn mehr und mehr wird die Stilrichtung des „Gelsenkirchener Küchenbarocks" von den einfachen, klaren Linien der WK-Möbel verdrängt, die außerdem den Vorzug äußerster Preiswürdigkeit haben.

Die Einrichtung und Ausrüstung des Büros muß heute nach dem Prinzip funktionsgerechter Zweckdienlichkeit erfolgen. Für die jüngste Entwicklung und ihren gegenwärtigen Stand besitzen die von der Firma Pohlschröder, Dortmund, herausgebrachten Büromöbel exemplarische Bedeutung. In ihnen ist die Erkenntnis, daß das Büro als eine Werkstatt geistig organisatorischer Arbeit eine seiner spezifischen Funktion genau entsprechende Einrichtung und Ausrüstung benötigt, konsequent realisiert worden. Die von der Firma Pohlschröder in Zusammenarbeit mit Prof. Leowald herausgebrachte Kollektion neuer Stahlbüromöbel zeichnet sich vor allem durch die Fülle der Variations- und Kombinationsmöglichkeiten aus, die es gestattet, sowohl das einzelne Möbel wie die Zusammenstellung mehrerer Teile den verschiedensten Zwecken anzupassen.

Stahlmöbel im Stil unserer Zeit







Pohlschröder, Dortmund

